Cezar Radu

ARTĂ ȘI CONVENȚIE

258.389

biblioteca de estetică

I-258.389

Editura Științifică și Enciclopedică

IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Devenind — încă înainte de absolvirea (în 1953) a Facultății de Filosofie din București — gazetar profesionist, ca redactor la radiodifuziune, Cezar Radu (n. 1929) a destășurat vreme de patru decenii o activitate continuă (continuată și astăzi) de publicist, prin colaborări la diverse periodice din presa scrisă, la radio și televiziune. La începutul anilor '60 el își începe activitatea didactică universitară, predînd o perioadă cursuri de filosofie în diferite instituții de învățămînt superior din Capitală și devenind — după 1970 — titular al unor cursuri de estetică la Universitatea din București, iar mai apoi și la Institutul de Arhitectură din Capitală.

Studiile publicate de Cezar Radu în ultimele două decenii învederează concentrarea preocupărilor sale în două direcții tematice principale: impactul civilizației actuale asupra artei și sensibilității estetice a omului contemporan și — cea de a doua — stabilirea unor „punți de legătură" între estetica de tip filosofic tradițional și orientările teoretico-estetice accentuat științifice din actuala mișcare de idei (contribuțiile sale vizînd cu precădere fructificarea cîștigurilor semioticii în abordarea unor probleme generale de estetică și de teorie a artei).

UNIV.
8389

BCU BUCUREȘTI UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CEZAR RADU

Artă și convenție

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Biblioteca
de
estetică

Colecție îngrijită de
dr. VICTOR ERNEST MAȘEK

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CEZAR RADU

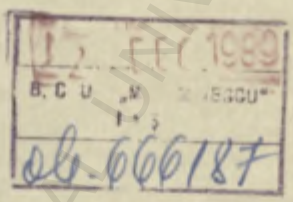
ARTĂ ȘI CONVENȚIE

065676
B.C.U. - IASI

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ
București, 1989

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta și supracoperta colecției: PETRE HAGIU



ISBN 973-29-0044-X

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. ARGUMENT

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adevărul este, de cele mai multe ori, o chestiune de nuanță.

P. P. NEGULESCU

Noțiunea de 'convenție' nu este coextensivă celei de 'conexiune arbitrară', ci celei de conexiune **culturală**.

UMBERTO ECO

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pentru om, activitatea de cunoaștere constituie, deopotrivă, o sursă de orgoliu și una de modestie. Mîndria umană își găsește temei și hrană în tot ceea ce descoperă privirea ageră a gîndirii scrutînd oceane siderale sau scotocind în interiorul microparticulelor, investigînd mecanismele și tendințele civilizației sau meditînd asupra tulburătoarelor procese din imperiul vieții spirituale. Numai că există și în domeniul cunoașterii o anume „relație de incertitudine": fiecare răspuns dat întrebărilor despre esența și alcătuirea lumii, despre om și condiția umană, deșteaptă alte noi întrebări, mai dificile, iar fiecare progres în preciziunea cunoștințelor dobîndite sporește conștiința relativității acestora. Afirmația lui Lucian Blaga cu privire la existența unui „principiu al conservării enigmelor" nu semnifică, prin ea însăși, o neîncredere în capacitatea cognitivă a omului. Aș zice chiar că ideea trebuie dusă pînă la capăt: odată cu dezvoltarea cunoașterii, enigmele se înmulțesc și „misterul" sporește; căci orice nou teritoriu anexat cunoscutului lărgește într-o măsură și mai mare aria teritoriului *de* cunoscut, aria necunoscutului de care sîntem (sau începem să devenim) conștienți. În urma carului de triumf al științei contemporane pășesc captivi de mare preț: atomul, laserul, polimerii, microprocesoarele, cibernetica, genetica, teoria generală a sistemelor. Parada o încheie însă cohortele pestrițe de întrebări, rezerve critice, condiționări relativizante și chiar dubii. „Ciinele îndoielii are somnul ușor", spune un personaj din *Balada spaniolă* a lui L. Feuchtwanger. Afirmația are, în text, o viză morală și semnifică disponibilitatea pentru o trecere rapidă de la încredere la suspiciune;

dar ea este valabilă şi pe tărîmul cunoaşterii, mai ales dacă avem în vedere îndoiala de tip cartezian, benefică şi, în ultimă instanţă, productivă.

Dialectica raporturilor dintre răspuns şi întrebare, cunoscut şi necunoscut, exactitate şi aproximaţie etc. nu este aceeaşi în întregul cîmp al cunoaşterii teoretice. Să luăm, de pildă, disciplinele care se sprijină pe aportul cercetării experimentale (artileria grea, *ultima ratio* a ştiinţei) sau cele în care reflecţia teoretică beneficiază din plin de zborul în linie sigură al axiomatizării. Şi în aceste domenii, dincolo de răspuns stă pitită undeva întrebarea, iar uneori exactitatea nu-i altceva decît proiecţia aproximativului pe un plan de referinţe simplificat. Totuşi, în asemenea ramuri ale ştiinţei obiectul demersului cognitiv este — fie şi numai ca nivel de esenţialitate (deci şi de generalitate) — riguros delimitat, răspunsul are un statut epistemologic ferm (chiar dacă e „însoţit" de *alte* întrebări), demarcaţia dintre cunoscut şi necunoscut este netă şi, în parametrii statorniciţi, exactitatea şi certitudinea fiinţează ca atare. În chimie, fizică, biologie, în unele investigaţii ale proceselor economice, în matematică ş.a., orice progres al cunoaşterii înseamnă un plus de precizie, disciplinele din această categorie caracterizîndu-se prin aspiraţia către maxima exactitate şi avînd vocaţia deplinei certitudini.

Cu totul alta este situaţia în „ştiinţa frumosului" (şi a artei). Aici întrebarea şi răspunsul sînt consubstanţiale, se presupun şi se implică reciproc. Orice interogaţie, orice ipoteză formulată de un estetician *instituie* o anumită ipostază a obiectului cercetării şi condiţionează într-o asemenea măsură răspunsul, încît disciplina noastră constituie — în întregul tărîm al cunoaşterii teoretice — un domeniu privilegiat de valabilitate al afirmaţiei atribuită, cred, lui Picasso: „întîi găsesc, apoi caut". Pe de altă parte, orice răspuns pe care îl dă estetica vreuneia dintre întrebările pe care şi le pune nu este doar „însoţit" de alte întrebări, ci — fiind o problematizare, dintr-o anumită perspectivă, a unui fenomen el însuşi fluctuant şi evanescent — poartă în sine un nucleu interogativ ascuns. Aserţiunile esteticii nu se situează, firesc, în afara distincţiei dintre adevăr şi fals (cel puţin dacă luăm aceşti termeni în accepţiunile lor — să zicem — tradiţionale), dar în aprecierea validităţii lor criteriul *adaequatio rei et intellectus* interferează, mai accentuat decît în ştiinţele menţionate mai înainte, cu cel al fertilităţii euristice. De regulă, concepţiile asupra artei nu sînt

nici total adevărate, nici total false, fiecare avînd o îndreptățire, o valabilitate parțială*.

Situația evocată în rîndurile anterioare ni se pare a fi major semnificativă cel puțin pe două planuri.

1. Mai întîi ea învederează că, derivată istoricește din filosofie, estetica mai poartă și în prezent pecetea tipului de reflecție teoretică din care s-a autonomizat, în ciuda puternicelor tendințe ce se manifestă astăzi de a împinge cercetarea estetică spre investigația de factură strict științifică. De aici decurg cîteva consecințe care prezintă interes — fie și indirect — pentru statutul ideii de *convenție*, ca unul dintre răspunsurile posibile la întrebarea „ce este arta?"

Pe de o parte, dacă înseși teritoriile în care operează disciplinele științifice (mă refer la cele cu un înalt grad de abstractizare) sînt adesea inaccesibile cunoașterii comune, în schimb o mare parte dintre temele mari ale filosofiei sau ale esteticii îl pot preocupa și îl preocupă efectiv, la alt nivel de înțelegere, și pe non-teoretician. Aceasta este principala premisă a convingerii multor persoane fără o pregătire intelectuală adecvată, că ele pot avea în principiu acces la înțelesurile oricărui text filosofic sau teoretico-estetic; aceasta explică și pretenția respectivelor persoane ca lucrările de filosofie și cele de estetică să fie scrise „pe înțelesul" lor.

Or, opoziția dintre cunoașterea comună și cea teoretică rămîne valabilă și cînd este vorba de filosofie sau de estetică; ba chiar, în anumite privințe, se și accentuează. Căci, cum spune Blaga, „filosoful radicalizează această atitudine (a omului de știință — C.R.) de luare în răspăr a simțului comun" [1]. Prin urmare afirmația lui Gide: „cînd un filosof îți răspunde, nu mai pricepi nici ce l-ai întrebat" [2] este (poate) discutabilă ca observație malițioasă, dar e perfect valabilă ca judecată de fapt, întrucît „nedumeritul" (al cărui purtător de cuvînt se autoinstituie scriitorul francez) își situează întrebarea pe terenul cunoașterii comune, în timp ce răspunsul filosofului aparține cunoașterii teoretice. Fără a postula o totală non-comunicare între cele două nivele ale cunoașterii și fără a respinge din principiu orice opinie

---

* Exclud din discuție — aici și în continuare — concepțiile mistice rasiste și alte teorii care sînt false mai ales ca viziuni filosofice asupra omului, inclusiv asupra omului în raporturile sale cu arta.

[1] BLAGA, Lucian, *Despre conștiința filosofică*, Ed. Facla, Timișoara, 1974, p. 41.

[2] GIDE, André, *Paludes. Prometeu rău înlănțuit*, trad. rom., Editura pentru literatura universală, București, 1969, p. 51.

(cu privire la artă) născută în cuprinsul gîndirii cotidiene, esteticianul trebuie să adopte o atitudine de adevărată (iertată fie-mi formula cam pleonastică) *vigilență activă* față de „adevărurile" prea la îndemînă și prea de domeniul evidenței. O atitudine cu atît mai necesară cu cît, din motivele arătate, cunoașterea comună constituie un „factor de presiune" (a cărui forță nu trebuie subestimată), în raport cu cugetarea teoretico-estetică. Pentru slujitorul disciplinei noastre cuvintele lui Lenin: „idealismul inteligent este mai aproape de materialismul inteligent decît materialismul prost" [3] sună ca un memento.

Pe de altă parte, mai înainte pomenita „pecete" a „disciplinei-mamă" (filosofia) explică de ce estetica își trage în permanență seva nu numai din cercetarea artei și frumosului ca atare, ci și din aplecarea către propria sa istorie. Într-un studiu al lui Gh. Vlăduțescu, despre Hegel, se poate citi: „Filosofia și istoria filosofiei... într-un fel, sînt în stare de identitate, distincția fiind posibilă numai analitic și numai prin plasarea în unghiuri de observație diferite" [4]. Și ceva mai departe: „Despărțită de istoria ei, filosofia nu e ruptă numai de trecutul ei, ci orice s-ar spune, și de sine" [5]. Sînt precizări a căror îndreptățire trebuie apreciată nu numai din perspectiva valorii lor de adevăr, ci și din cea a oportunității, ținînd seama că ne aflăm într-o epocă în care ironiile la adresa „criticii literare universitare" au ecouri și în lucrări din spațiul gîndirii filosofice. E. Gilson remarca malițios că erei filosofilor care se ocupau de filosofie i-a urmat era profesorilor de filosofie care se ocupă de filosofi; comentîndu-l, Camus susține că o carte de filosofie care ar apare astăzi fără să se sprijine pe citate și comentarii nu ar fi luată în serios [6]. Și mai incisiv, Russell dă următoarea „explicație" recurenței unor teme fundamentale în filosofie: „un preot care-și pierde credința se lasă de meserie; un filosof care și-o pierde își redefinește obiectul" [7]. Observațiile sînt, poate, spirituale, dar nu și judicioase, și — cum pe

---

[3] LENIN, V. I., *Caiete filosofice*, trad. rom., Editura de stat pentru literatura politică, București, 1956, p. 249.

[4] VLĂDUȚESCU, Gheorghe, *Istoria filosofiei universale și universalitatea filosofiei la Hegel*, în vol. colectiv „Teme hegeliene" (coordonatori: Andrei Marga și Vasile Muscă), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 72.

[5] *Idem*, p. 73.

[6] CAMUS, Albert, *Caiete*, trad. rom., Ed. Univers, București, 1971, p. 250.

[7] RUSSELL, Bertrand, *Introducere* la lucrarea „Words and Things" de Ernst Geller.

bună dreptate a afirmat în repetate rînduri D. I. Suchianu în cronicile sale — e o prejudecată (destul de răspîndită) să crezi că cine are haz, are neapărat şi dreptate.

Firește, nu se poate pretinde că există o identitate deplină între estetică şi istoria esteticii. Dar, asemeni filosofiei, nici estetica nu se poate dispensa de meditaţia asupra propriei sale deveniri; şi ea nu numai că reactualizează mereu — în sens de repunere *în act* — întrebările şi răspunsurile anterioare (de unde permanenta *actualitate „activă"* a marilor construcţii teoretico-estetice), dar aproape fiecare nouă perspectivă asupra artei conduce în final şi la rediscutarea unor aspecte şi determinaţii ale însuşi statutului esteticii. Fiind modul expres de manifestare a conştiinţei de sine a esteticii, demersul *meta-estetic* s-a implicat continuu în evoluţia acesteia, ca o adevărată „istorie secundă", încă înainte ca estetica să se fi autonomizat şi formal, prin dobîndirea numelui pe care-l poartă.

2. În al doilea rînd, permanenta actualitate a contribuţiilor din care se constituie istoria esteticii pare a apropia întrucîtva regimul valorilor zămislite în perimetrul acestei discipline (care sînt valori ale cunoaşterii teoretice) *şi* de cel al valorilor ce reprezintă, pentru estetician, obiectul său privilegiat de studiu (operele artistice), ştiut fiind faptul că tocmai în artă — mai mult şi mai evident ca oriunde altundeva — noile creaţii nici nu le elimină, nici nu le „absorb" pe cele dinainte (cum se întîmplă de obicei în ştiinţă), ci *se alătură* acestora. Aspiraţia către perenitate, una dintre principalele motivaţii în creaţia de frumos, îi „molipseşte" şi pe cei ce meditează (ca îndeletnicire „profesională") asupra esenţei acestei creaţii şi rezultatelor ei. Evităm — şi, în bună măsură, pe drept cuvînt — să atribuim şi teoreticianului horaţiana ambiţie a artistului de a nu muri întru totul, de a-şi supravieţui sieşi graţie monumentului înălţat, mai durabil ca arama. Dar oricît s-ar efemeriza — cum susţine un gînditor şi eseist american [8] — raporturile noastre cu elementele ce alcătuiesc universul în care trăim, precum şi oricît s-ar accentua nevoia noastră de efemer, nu numai artiştii ci şi esteticienii vor rămîne întotdeauna contraexemple frapante pentru toffleriana psihologie a *tranzientei*.

[8] Vezi: TOFFLER, Alvin, *Şocul viitorului*, trad. rom., Ed. Politică, Bucureşti, 1973, p. 31 şi urm.

Învederînd amintita vocație a perenității (sistemelor estetice), sincronia funcțională a teoriilor și ideilor în domeniu favorizează totodată și afirmarea unei tendințe radical diferite — la prima vedere, părînd chiar opusă — în planul „conștiinței de sine" a disciplinei noastre. Co-prezența — în mișcarea ideilor estetice — a unor orientări diverse și chiar divergente, precum și faptul că multe dintre acestea rezistă cu succes acțiunii corozive a timpului (iar *viabilitatea* unei perspective teoretico-metodologice probează — cu excepțiile de rigoare — *validitatea* ei), alimentează sentimentul unei foarte accentuate relativități a oricărei concepții teoretico-estetice. Sentiment ce se acordă perfect cu convingerea — prezentă, explicit sau implicit, în lucrările multor specialiști, de cele mai variate orientări — că esența artei nu poate fi integral captată, nu poate fi epuizată, pe calea analizei logice. Alături de ceea ce I. Ianoși numește [9] „condiția dramatică a esteticianului", care își asumă „obligația de a *abstractiza concretul*... de a aproxima *repetabilitatea irepetabilului*" (fapt ce determină, precizează același autor, „echivalența fiecărei «aproape victorii» cu cîte o «aproape înfrîngere»"), există și *modestia esteticii*, înțeleasă nu ca un principiu deontologic, ci ca o determinație a statutului ei epistemologic.

Sub semnul reflecțiilor și precizărilor din precedentele pagini stă prezenta lucrare. După cum sugerează titlul cărții, încerc aici să demonstrez că există o legătură strînsă, intimă, între artă și convenție. Mai exact spus, încerc să arăt că prin ideea de *convenție* poate fi surprinsă o dimensiune definitorie, una dintre principalele ipostaze ale fenomenului artistic, că — în ultimă instanță — convenția este implicată (necesar și fertil) în ceea ce s-ar putea numi însăși *artisticitatea artei*. Nu de identificarea, clasificarea și analiza variatelor procedee, tehnici, maniere, tipologii de personaje sau situații — frecvent folosite (și, prin aceasta, banalizate) în diverse curente, epoci, ramuri sau genuri ale creației de frumos — se ocupă această carte. Obiectul propriu-zis al cercetării îl formează convenția însăși, ca principiu constitutiv al artei, iar nu particularizările ei.

Opțiunea pentru acest mod de a interpreta arta nu înseamnă privilegierea lui necondiționată, deci nici raportarea exclusiv polemică la alte puncte de vedere, ca — de pildă —

---

[9] IANOȘI, Ion, *Estetica*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p. 102.

cel axat pe conceptul de *mimesis* (deşi aceste două perspective se limitează reciproc). Nu pledez pentru egalizarea valorică a teoriilor estetice, ci pentru recunoaşterea faptului că — aşa cum am sugerat deja — fiecare (sau aproape fiecare) are virtuţi şi limite, luminînd cu precădere anumite laturi ale fenomenului studiat şi obnubilînd inevitabil altele. Fără a avea o superioritate de principiu, perspectiva pe care o instituie ideea de convenţie poate aduce un plus de claritate şi de nuanţă în înţelegerea *anumitor* determinaţii, laturi, aspecte etc. ale operei artistice, ale artei în general.

Apelul la conceptul şi ideea de convenţie poate fi întîlnit în texte semnate de esteticieni aparţinînd unui evantai larg de orientări, care se regăseşte în tezele, opiniile şi titlurile citate în prezentul volum. Cum conceptul şi ideea în cauză au o însemnătate aparte cînd arta este considerată şi interpretată ca un teritoriu al unor procese de semnificare şi comunicare specifice, numeroase referiri bibliografice trimit la contribuţii ale semioticienilor. Am arătat cu alt prilej că, graţie unor virtuţi proprii acestei orientări, studiul semiotic al artei poate juca un rol cu totul deosebit în devenirea esteticii, ca posibilă punte de legătură între două direcţii majore din evoluţia actuală a acesteia: pe de o parte, direcţia care continuă linia reflecţiei meditative, *prevalent interpretativă*, specifică gîndirii teoretico-estetice de tip filosofic tradiţional; pe de altă parte, cea care se alimentează din unele ramuri foarte moderne ale cunoaşterii ştiinţifice — ca teoria informaţiei, cibernetica, semiotica însăşi — cercetarea urmărind în acest caz *o cît mai exactă descriere* a operei, a particularităţilor diverselor genuri şi specii din creaţia de frumos, a mecanismelor actului artistic.

Caracterul divergent al acestor două direcţii poate genera (şi cred că, în bună măsură, a şi generat deja) o *polarizare excesivă* a opţiunilor teoretico-metodologice, capabilă să submineze însăşi identitatea esteticii ca disciplină teoretică. De aici importanţa cercetărilor care au implicaţii sau efecte mediatoare între cele două direcţii. Tot de aici şi faptul că analizele întreprinse în multe dintre capitolele şi subcapitolele acestei cărţi pornesc explicit de la cîştigurile semioticii şi se înscriu efectiv în perspectiva semiotică asupra artei.

Mai exact spus, în perspectiva unei *anumite* semiotici. Căci mulţi semioticieni ar refuza probabil să recunoască apartenenţa unor atari texte la disciplina pe care o slujesc. Explicaţia acestui refuz? Foarte răspîndita convingere (aş

zice, prejudecată) potrivit căreia „adevărata" semiotică ar fi aceea care se aliniază cunoașterii de tip *strict* științific. Convingere ce dă seamă, la rîndul ei, de faptul că nașterea semioticii moderne a marcat o distanțare critică (fie și doar implicit critică) față de caracterul în bună măsură speculativ al vechii filosofii a limbajului, ca și de faptul că dezvoltarea exponențială a cercetărilor semiotice din ultimele decenii s-a petrecut în contextul unei puternice ascensiuni a științei în ansamblul cunoașterii teoretice; ascensiune concomitentă cu accentuarea tendinței, din sfera științei însăși, către formalizare și matematizare.

Legitimitatea cercetărilor semiotice care reflectă cel mai direct și mai pregnant toate aceste circumstanțe, ca și aportul valoros al multora dintre ele la cunoașterea fenomenului artistic, nu pot fi puse la îndoială. Numai că acesta nu-i singurul tip de semiotică posibil. Respectul față de opera lui A. J. Greimas nu obligă la reticențe față de lucrările lui I. Lotman. Și nu văd de ce ar trebui să considerăm că *semiotica arhitecturii* înseamnă numai, să zicem, tipul de analiză pe care ni-l oferă cei mai mulți dintre participanții la colocviile Albi, din Franța [10], sau studiile din acest perimetru tematic cuprinse în excelentul volum colectiv consacrat artelor vizuale, apărut cu cîțiva ani în urmă sub coordonarea lui Solomon Marcus [11], refuzînd acest statut lucrărilor unor specialiști italieni în domeniu (ca R. de Fusco, G. K. Koenig, M. L. Scalvini), care abordează arhitectura tot ca teritoriu al unor procese specifice de semnificare și comunicare, dar în textele lor (de altfel, elaborate în maniere destul de diferite) descripția nu elimină interpretarea.

Realitatea este că în ultimele decenii semiotica a cunoscut o accentuată diversificare și specializare, pe multiple căi, una dintre acestea constituind-o diferențierea în raport cu gradul de îndepărtare — respectiv, apropiere — de analiza strict științifică (eventual formalizată). Tipologic, există în prezent o întreagă gamă de *semiotici* și nici una dintre ele nu este cea „veritabilă". Faptul că Umberto Eco discută statutul semioticii formulînd alternativa: „domeniu sau disciplină?", are o valoare de simptom. Gînditorul italian

---

[10] Vezi: *„Le bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques"* (EHESS) Institut de la Langue Française (CNRS), *18*, Juin, 1981. *** *Espace & Représentation*, Les Editions de la Villette, Paris, 1982.

[11] *** *Semiotica matematică a artelor vizuale* (sub. coord. Solomon Marcus), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.

are desigur dreptate cînd afirmă că „va trebui, în primul rînd, să luăm în considerare cîmpul semiotic, așa cum se înfățișează el astăzi, în varietatea și chiar în dezordinea formelor sale" [12]; are dreptate, dar cu următorul amendament: faptul că, referitor la studierea lumii semnelor trebuie să vorbim mai curînd de un domeniu de cercetare, decît de o disciplină teoretică omogenă, nu este — cum pare a sugera Eco — indiciul unei (încă) insuficiente dezvoltări a semioticii, ci dovada maturității acesteia.

Nu facem nici un serviciu semioticii (și nici cunoașterii teoretice, în general) dacă o reducem la un ansamblu de concepte și tehnici de investigare și descriere, respingînd ideea că semiotica este *și* un mod de a *gîndi* realul; și în primul rînd lumea omului și omul în lume.

NOTĂ:

Întrebarea dacă ideea de convenție poate sau nu constitui o perspectivă fertilă în teoria artei mă preocupă mai de mult. În încercarea de a da un răspuns am studiat diferite laturi și aspecte ale problemei, făcînd public multe dintre rezultatele și concluziile la care am ajuns, în reviste, volume colective, în comunicări prezentate la congrese și alte reuniuni științifice. Unele texte — asupra cărora am revenit ulterior, de obicei fără a modifica punctele de vedere exprimate — au intrat (fie și numai parțial) în alcătuirea prezentei lucrări.

[12] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. rom., Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 18—19.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. CONCEPTUL DE ARTĂ — CONCEPT DESCHIS

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. PORNIND DE LA O „DEFINIȚIE A DEFINIȚIEI"

O problemă importantă, dificilă și mereu actuală în gîndirea teoretico-estetică — de cînd s-a conturat, în conștiința culturală europeană, noțiunea generală de artă — o constituie definirea acesteia (atît în sens de „definitio realis", cît și în sens de „definitio nominalis"). Chiar dacă întrebarea „ce este arta?" nu a înlocuit-o pe cea de mai îndelungată tradiție „ce este frumosul?", ea rivalizează de multă vreme cu aceasta din urmă, cel puțin pe trei planuri: cel al frecvenței, în literatura de specialitate; cel al diversității răspunsurilor date; cel al poziției (centrală) pe care o ocupă problema în cristalizarea multora — dacă nu chiar a celor mai multe — dintre orientările și curentele care alcătuiesc istoria esteticii moderne.

Pe răspunsul dat la întrebarea menționată se grefează și se articulează ansamblul tezelor și ideilor esențiale ce alcătuiesc osatura unei concepții teoretico-estetice. Esteticienii reiau mereu problema, iar soluțiile avansate au constituit și vor constitui probabil întotdeauna prilejuri de reflecție și motive de polemică.

Pentru a înscrie prezenta lucrare în obsedanta preocupare mai sus menționată, precum și pentru a descifra cîteva dintre semnificațiile (nu lipsite de interes) ale situației evocate, e necesară o prealabilă opțiune privind modul în care se înțelege însăși ideea de definiție. Dintre numeroasele tipuri de definiție aflate în uz, precum și de accepțiuni date vocabulei în cauză, ader — pentru cele ce urmează — la afirmația că „în mod curent înțelegem prin a defini un concept

a-i determina, deopotrivă, intensiunea şi extensiunea" [1]. Reamintesc — simplificînd lucrurile la ceea ce este strict necesar — că prin *extensiunea* sau *semnificaţia extensională* a unui termen se înţelege totalitatea entităţilor (obiectelor) din clasa la care se referă acesta, iar prin *intensiunea* sau *semnificaţia intensională* a lui (în terminologia unor autori: *(sensul)* se înţeleg însuşirile în virtutea cărora respectivele obiecte formează o clasă, diferenţiindu-se de altele. Un exemplu adesea invocat de specialişti: extensiunea termenului *om* o constituie totalitatea indivizilor umani — din prezent, trecut şi viitor, reali şi virtuali — pe cînd intensiunea lui o constituie însuşirile specific umane: fiinţă înzestrată cu raţiune, cu limbaj articulat etc. După cum precizează Quine, „termenii generali* fiinţă cu inimă şi fiinţă cu rinichi, de exemplu, sînt poate asemănători ca extensiune, dar nu şi ca sens" [2].

Revenind la problema conţinutului conceptului de artă şi procedînd în spiritul acelei „definiţii a definiţiei" la care am aderat, se impune mai întîi observaţia că oricine parcurge paginile unei lucrări de istorie a esteticii face deîndată constatarea că *semnificaţia extensională* a termenului a cunoscut în decursul vremii schimbări frecvente şi deloc neglijabile, graniţele artisticului fiind destul de schimbătoare.

Noţiunea de *artă*, în accepţiunea pe care o dăm astăzi acestei vocabule în limbajul cotidian, s-a cristalizat istoriceşte destul de tîrziu. Antichitatea nu dispunea de un cuvînt echivalent termenului actual, deşi — cum afirmă unii cercetători ai istoriei esteticii [3] — *ideea* de artă începea să prindă contur. Procesul de autonomizare a conceptului va fi îndelungat. În sfera artei au fost cuprinse de-a lungul vremii cele mai variate îndeletniciri: medicina, cismăria, navigaţia, matematica, astronomia, grădinăritul (decorativ) etc. În Evul mediu se făcea distincţia între *artele liberale*, a căror practicare presupunea numai un efort intelectual

[1] POPA, Cornel, *Teoria definiţiei*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 137.

* *Termenii generali* sînt — cum a precizat încă John Locke — acei termeni care desemnează mulţimi mai mari decît 1; tocmai în atari cazuri este operaţională disocierea între extensiune şi intensiune.

[2] QUINE, Willard van Orman, *Două dogme ale empirismului*, în vol. colectiv de studii „Epistemologie — orientări contemporane", trad. rom., Ed. Politică, Bucureşti, 1974, p. 34—35.

[3] GILBERT, Katharine Everett şi KUHN, Helmut, *Istoria esteticii*, trad. rom., Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 40—42.

(dar care erau de fapt științe, discipline de învățămînt), și *artele mecanice*, care reclamau efort fizic. Or, dintre domeniile de activitate pe care astăzi le considerăm drept principalele ramuri ale artei, în prima categorie intra — alături de *gramatică*, *logică*, *geometrie*, *astronomie* ș.a. — doar *muzica*; dar înțeleasă ca fiind nu atît capacitatea de a compune sau interpreta (fie vocal, fie la un instrument) o bucată muzicală, cît teoria armoniei, deci tot disciplină științifică. În cea de-a doua categorie, cele mai importante sistematizări elaborate în epocă includeau *arhitectura* (termenul vizînd pe atunci cu precădere priceperea de a *construi* clădiri) sau așa-numita *theatrica*, adică spectacolele de orice fel, inclusiv cele de circ, cursele de care, diverse alte întreceri [4]. Lipseau din toate aceste clasificări *poezia*, considerată un stadiu propedeutic către logică sau un fel de filosofie; lipseau, de asemenea, *pictura* și *sculptura*, prea puțin prețuite pentru a putea ocupa poziții distincte în clasificări ce limitau programatic numărul „artelor mecanice" la șapte, pentru a fi egal cu cel al „artelor liberale" (căci numai în rîndul „artelor mecanice" puteau fi încadrate, deoarece exercitarea lor implica efort fizic). În ceea ce privește statutul social al artiștilor — statut semnificativ pentru felul în care era înțeleasă arta însăși — în Evul Mediu și, un timp, chiar în Renaștere aceștia era asimilați meseriașilor din diverse bresle sau savanților, îndeletnicirea de artist fiind socotită o profesiune, nu o vocație [5].

Ce-i drept, de multă vreme nimeni nu mai încadrează în aceeași clasă de preocupări, să zicem, grădinăritul și teatrul, nici rezultatele, produsele unor atari activități. Se părea chiar că, prin experiența practic-artistică din secolul trecut, ca și prin unele dezvoltări teoretice din aceeași perioadă, se ajunsese la o circumscriere relativ certă a ariei artisticului, care cuprindea ramurile devenite tradiționale ale artei (literatura, sculptura, pictura, teatrul, muzica, arhitectura, dansul coregrafic), la care s-a alăturat ulterior cinematograful. De fapt, nici atunci hotarul dintre artă și esteticul extraartistic nu era ferm trasat; dovadă: statutul estetic incert și în această epocă al așa-numitelor „arte minore" (tapiseria, orfevrăria, poteria etc.). Expresia „arte frumoase", lansată de Ch. Batteux la mijlocul secolului al

[4] TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1981, p. 53—54.

[5] GIMPEL, Jean, *Despre artă și artiști*, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1973, p. 16.

XVIII-lea își păstra deci actualitatea, pentru a le diferenția pe acestea de *celelalte* „arte". Această diferențiere nu înverșerează, în fond, o delimitare strictă, ci sugerează incertitudinile în circumscrierea extensiunii termenului general de artă. Situația se mai face simțită și astăzi. Atunci cînd vorbim despre *„artă* culinară" sau apreciem că „tîmplarul *x* este un *artist* în meserie" — căci prin „artă" s-a înțeles întotdeauna *și* un nivel superior de însușire și exercitare a *oricărei* profesiuni — implicăm necesitatea de a califica grupul artelor „propriu-zise" printr-un determinativ suplimentar („frumoase").

Secolul nostru nu numai că nu a lămurit lucrurile, dar a generat chiar o accentuare a labilității hotarelor artei și niciodată delimitarea artisticului nu a fost mai dificilă ca în prezent. Au contribuit, direct sau indirect, la această situație diverși factori:

a) Gama largă și variată a numeroaselor experiențe insolite ce alcătuiesc avangarda artistică a veacului — de la dadaism și suprarealism, pînă la arta obiectelor gata-făcute (*ready-made*), pictura-acțiune (*action-painting*), teatrul *happening* etc. — experiențe prin care o bună parte din creația de frumos din ultimele opt decenii se situează în radicală opoziție cu cea din secolul al XIX-lea, marcînd totodată o discontinuitate și în raport cu coordonatele unei tradiții mult mai îndelungate în evoluția artei.

b) Statutul total incert al unor obiecte cu funcționalitate exclusiv estetică: formele expresive produse de computere. În controversele pe tema apartenenței sau non-apartenenței acestor forme la sfera artei, argumentele *pro* și *contra* nu reușesc să încline convingător balanța în favoarea nici uneia dintre opțiuni.

c) O substanțială schimbare în sistemul de așteptări și cerințe estetice ale publicului contemporan, schimbare constînd în faptul — învederat de mesajul președintelui țării noastre, adresat participanților la cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică (București, 1972) — că „astăzi, oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziții și săli de spectacole", omul contemporan aspirînd „să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană" [6]; această situație — care apropie valoric sta-

[6] CEAUȘESCU, Nicolae, *Mesaj adresat participanților la cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică*, trad. fr., în „Actes du VII e Congrès International d'Esthétique", vol. I, Ed. Academiei R.S.R., București, 1976, p. 26.

tutul unor obiecte a căror funcționalitate nu este exclusiv și nici măcar prevalent estetică (de pildă, produsele activității de industrial-design), de cel al creațiilor artistice — exercită o influență mai puternică decît pare la prima vedere, în favoarea lărgirii granițelor artisticului.

d) Tendințele de teoretizare a unei noi configurații a domeniului artei, alta decît cea acceptată în utilizarea curentă a vocabulei. Precumpănitoare sînt încercările — întemeiate pe cele arătate în rîndurile anterioare — de dilatare a sferei artisticului. Este vorba, mai întîi, de pledoariile pentru includerea în sfera artei a unor activități care au o importantă dimensiune estetică, fără însă ca respectivele produse să poată măcar aspira la condiția capodoperei artistice. Atari demersuri privesc de obicei design-ul, dar iată că un specialist din industria franceză a odoratului vrea să ne convingă — cu o argumentare în cuprinsul căreia nu se sfiește să facă apel la Kant — că producerea de noi parfumuri este o *creație artistică* în sensul „tare" al expresiei [7]; de notat că lucrarea se bucură de girul unei prefețe elogioase semnată de Etienne Souriau. Dar extinderea ariei artisticului atinge, cred, extrema limită în teza identității dintre artă și viață, teză promovată — de pildă — de Ugo Spirito și Erich Fromm „Întreaga viață devine operă de artă și toate manifestările ei devin clare în lumina criteriului estetic", proclamă esteticianul italian [8]. „*Viața însăși devine artă* — în realitate arta cea mai importantă, cea mai dificilă și totodată cea mai complexă", susține gînditorul germano-american [9]. Contextul în care sînt inserate aceste afirmații nu îngăduie considerarea lor *doar* ca niște formulări metaforice, simple procedee de „poetizare" a existenței umane.

Încă și mai ciudate (și, poate, mai semnificative) sînt însă tendințele oarecum inverse, de restrîngere a sferei artisticului, o restrîngere prin limitarea ideii de „artă" la procesul de creație artistică, la „situații" sau trăiri specifice, precum și prin eliminarea — din conținutul noțiunii respective — a operelor, deci eliminarea a ceea ce a constituit și constituie viza imediată a termenului. Este un punct de vedere susținut atît de unii teoreticieni, cît și de unii

---

[7] Vezi: ROUDNISKA, Edmond, *L'esthétique en question. Introduction à une esthétique de l'odorat*, P.U.F., Paris, 1977.

[8] SPIRITO, Ugo, *La vita come arte*, Terza Edizione, Sansoni, Firenze, 1948, p. 327.

[9] FROMM, Erich, *L'Homme pour lui-même*, Les éditions sociales françaises, Paris, 1967, p. 22.

artiști. A. Moles susține că „nu mai există operă de artă, ci numai situații artistice"; „ceea ce contează — proclamă un alt teoretician francez, J. Leymarie — este doar funcția creatoare a artei... nu produsele artistice"; un artist american, J. Dibbets declară că nu este interesat „să fabrice obiecte", iar Dubuffet apreciază că operele artistice au valoare numai cîtă vreme sînt noi și surprinzătoare. Comentînd respectivele afirmații, W. Tatarkiewicz caracterizează această opțiune pentru „o artă fără opere de artă" drept „cea mai mare inovație într-o epocă dornică de inovații" [10].

Enumerarea ar putea continua. Cele arătate sînt suficiente, cred, pentru a învedera că prin astfel de tendințe, teoretizări etc. (de excesivă dilatare sau, dimpotrivă, restringere a sferei artisticului) — tendințe și teoretizări față de care încrederea și prețuirea noastră sînt accentuat diferențiate, dar a căror prezență nu o putem ignora — veacul nostru a repus răspicat în discuție extensiunea termenului de „artă". Aprecierea că există în prezent *o criză semantică a noțiunii de artă*, apreciere care s-a făcut cu un deceniu în urmă și în mișcarea noastră de idei [11], își găsește în situația evocată un argument convingător.

Un argument convingător, dar nu singurul, căci această criză se alimentează deopotrivă și din incertitudinile privind *semnificația intensională* a termenului în cauză. Însușiri considerate multă vreme, unele în aproape întreaga istorie a gîndirii teoretico-estetice, drept inalienabile operei artistice și definitorii pentru statutul acesteia (ca și pentru cel al artei în general) — însușiri ce păreau, în secolul trecut, definitiv statornicite — sînt explicit și (uneori) violent negate de către diversele mișcări artistice de avangardă din veacul nostru. „Evenimențializarea" artei se situează la antipodul tradiționalei aspirații către perenitate, teatrul *happening* transformînd irepetabilitatea operei în non-repetabilitate. Supralicitarea spontaneității în creația de frumos, cultul „gestului" instaurativ — pe care le întîlnim la numeroase mișcări artistice, de la *dadaism* și *suprarealism*, pînă la *action-painting* și menționatul *happening* — dinamitează ideea operei ca „facere", în sens de „elaborare" întemeiată pe „deliberare". Există deci o accentuată tendință de abandonare a ideii de artă ca meșteșug; căci, chiar dacă — așa

[10] TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 92.
[11] MAȘEK, Victor Ernest, *Mărturia artei*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1972, p. 91 și urm.

cum afirmă G. C. Argan — „refuzul tehnicii implică şi el o tehnică"[12], totuşi trecerea de la *assemblage* la *dissemblage*, de la *collage*-ul cubist la *decollage*-ul afişelor sfişiate, poate duce nu neapărat la „tehnica neproiectată", cum sugerează istoricul de artă italian, ci la „non-tehnică proiectată". Ca să nu mai vorbim de faptul că rezultatul „procedeului" denumit *bricolage* este nu o structură, ci o „strînsură", ceea ce semnifică implicit contestarea ideii, de venerabilă tradiţie şi incontestabilă autoritate, *a artei ca formă*. Despre intenţionalitate (estetică) — dimensiune constitutivă perenă a actului artistic, după autonomizarea artei din sincretismul culturii spirituale primitive, dimensiune corelată cu alte atribute ca: demers (parţial) conştientizat, confesiune, auto-obiectivare a eu-lui artistului etc. — nu se mai poate discuta în cazul formelor expresive produse de computere (dar nu numai în acesta) decît în sensul „nonintenţiei intenţionate" de care vorbeşte Mukařovský; cu precizarea că de data aceasta nici nu se poate măcar prezuma — aşa cum face teoreticianul ceh, cu privire la alte experienţe estetice — că „tot ce este efectiv nonintenţie din punctul de vedere al autorului poate să pară în operă element intenţional" [13]. Se mai poate adăuga că poetica *informalului* (şi practica estetică respectivă) este o poetică a incomunicabilităţii şi nonlimbajului, precum şi că teza „cosmicităţii" operei artistice nu se mai verifică în cazul aşa-numitei „arte" a obiectelor gata-făcute (*ready made*) etc.

Pe scurt, obsesia originalităţii, care marchează creaţia artistică a veacului în ceea ce are ea mai caracteristic — obsesie ilustrată şi de frecventa utilizare a particulei *anti* în denumirea multor mişcări şi curente (*anti*-teatru, *anti*-roman, *anti*-literatură, *anti*-artă etc.) — a condus la negarea totală sau la punerea sub semnul unei mari incertitudini a unor criterii încetăţenite pentru delimitarea clasei de obiecte denumite „opere de artă" (criterii care sînt, totodată, trăsături definitorii ale artei): unicitatea, irepetabilitatea şi „cosmicitatea" operei; caracterul ei de structură (specifică); statutul de limbaj (specific) şi de mijloc (specific) de comunicare interumană; intenţionalitatea şi aspi-

[12] ARGAN, Giulio Carlo, *Arta modernă*, trad. rom., Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 235.

[13] MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 195.

rația către universalitate și perenitate în creația de frumos etc. Chiar și cele două binecunoscute atribute esențiale și exclusive ale operei artistice, postulate de Tudor Vianu [14], originalitatea imutabilă și ilimitarea simbolică sînt puse în discuție — de pildă — de obișnuitele forme expresive produse de computere.

Ca și în cazul extensiunii termenului „artă", și în cel al intensiunii acestuia furtunosul nostru veac nu a făcut decît să accentueze vechi incertitudini (care doar *păreau* depășite cu o sută de ani în urmă). Căci labilitatea granițelor artisticului și nesiguranța criteriilor artisticității se află într-o interdependență atît de strînsă, încît aceleași sinuozități marchează, în decursul vremii, evoluția ambelor dimensiuni semantice ale termenului supus aici analizei; și este extrem de dificil (dacă nu chiar imposibil) de stabilit care dintre ele constituie — sau a constituit într-un moment istoric dat — determinantul, și care determinatul. Dar stabilirea unei atari ierarhii este, în ultimă instanță, de interes minor pentru țelurile argumentării din aceste pagini.

Relevantă pentru problema semnificației intensionale a termenului „artă" este *slăbiciunea criteriilor* în temeiul cărora s-a decis și se decide asupra apartenenței sau nonapartenenței unui produs al acțiunii umane la sfera artei. Nu-i vorba în primul rînd de marea lor diversitate și variabilitate în timp — deși și acestea determină, prin ele însele, o relativizare a disocierilor — ci de faptul că orice criteriu se dovedește, pînă la urmă, insuficient de pertinent. Precizînd că în definirea artei dificultatea constă nu în stabilirea genului proxim, ci a acelor „trăsături caracteristice care despart arta de alte activități și creații ale omului", eruditul estetician polonez, la ale cărui contribuții am mai făcut trimitere în ultimele pagini, propune o sistematizare a nenumăratelor definiții date artei în decursul timpului, grupîndu-le în șase tipuri, fiecare dintre acestea stipulînd o anumită semnificație intensională a termenului, întrucît indică o trăsătură considerată drept „caracteristică": 1) produce frumosul; 2) redă (imită) realitatea; 3) conferă obiectelor formă;

[14] VIANU, Tudor, *Postume*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 174—175.

4) cultivă expresia (ca însuşire caracteristică); 5) suscită trăiri estetice; 6) provoacă un şoc, deci generează nu expresia, ci „impresia" [15]. Dar tot el arată că aceste modalităţi de a defini arta fie că sînt prea „largi" (căci, de pildă, nu numai arta are formă), fie că sînt prea „înguste" (o dovadă: principiul imitaţiei nu este valabil în cazul arhitecturii, al muzicii şi al picturii moderne), fie că termenii la care apelează nu sînt univoci (frumos, trăire) etc.

[15] TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p. 72–79.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. ÎNTRE REPLIERI PRUDENTE ŞI EŞECUL FERTIL AL UNEI TENTATIVE ÎNDRĂZNEŢE

Marile dificultăţi şi obstacole de care se loveşte oricine încearcă să dea o definiţie a artei — şi care au fost doar sugerate în precedentul subcapitol — i-au determinat pe unii cercetători să „abandoneze partida" sau să procedeze la replieri prudente. Într-un articol publicat cu două decenii în urmă [1], Max Rieser menţionează (în acest sens) câteva nume de rezonanţă în estetica postbelică: Morris Weitz, Frank Sibley *, Ugo Spirito, Harold Osborne. În ciuda concluziilor diferite la care ajung, analizele pe care aceştia le întreprind conţin (ca de altfel, şi articolul lui Max Rieser) constatarea că noţiunea de artă rezistă cu îndârjire la încercările de a o defini. Constatare pe care René Berger o traduce într-o formulă menită să dureze: *„arta* se cabrează în faţa definiţiilor" [2].

Acesta este, desigur, motivul real care îl determină pe fondatorul celei mai ştiinţifice (în sens tipologic) orientări din estetica veacului, Max Bense, să eludeze problema, declarînd că obiectul de studiu al acestei orientări este nu arta sau frumosul, ci *starea estetică*, adică „starea relativ extremă şi obiectivă a tuturor obiectelor şi evenimentelor contem-

---

[1] RIESER, Max, *Problems of Artistic Form: The Concept of Art*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", nr. 3/1969.

* După ştiinţa mea, Frank Sybley este cel care a lansat ideea caracterului deschis al conceptului de artă, titlul comunicării sale prezentate la cel de-al IV-lea Congres Internaţional de Estetică (Atena, 1936), incluzînd formula: „Art, an Open Concept".

[2] BERGER, René, *Mutaţia semnelor*, trad. rom., Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 281.

plabile, *de proveniență mai mult sau mai puțin artistică*" [3] (subl. mea — C.R.). Căci estetica informațională, precizează el, „este concepută ca investigație, ca cercetare și nu ca interpretare" [4]. În același punct de vedere se înscrie și următoarea declarație expresă a unui alt exponent al aceleiași orientări, Helmar Frank: „estetica informațională se poate baza pe faptul că, în calitate de disciplină cantitativă, ea nu este obligată la o caracterizare și o determinare fenomenologică, așadar calitativă, anterioară a obiectelor ei. Ea poate considera drept «operă de artă» tot ceea ce estetica filosofică numește «operă de artă»" [5].

Și totuși, în cuprinsul acestei orientări s-au făcut încercări de „determinare calitativă" a obiectului cercetării. Ce-i drept, nu este vorba de artă, ci de estetic în general, dar demersul interesează problema pe care o discut întrucît, dacă el ar fi fost încununat de succes, s-ar fi creat (poate) noi posibilități și pentru identificarea extensiunii termenului de artă. Încercările la care mă refer — datorate lui Max Bense, Abraham Moles, Helmar Frank ș.a. — privesc conceptul de *informație estetică*. Învingînd ispita de a supune unei atente și stăruitoare examinări pertinența criteriilor de diferențiere a acestui tip de informație, de informația (să zicem) „obișnuită" (denumită în literatura de specialitate, *informație semantică* sau *documentară*), mă mulțumesc să citez opinia celui mai activ promotor al esteticii informaționale în mișcarea noastră de idei (Victor Ernest Maşek), asupra utilității acestui demers în înțelegerea esenței esteticului: „Conceptul de «informație estetică» arată V. E. Maşek — este introdus ca definiție. El nu are aceeași semnificație ca pozitivitatea estetică, respectiv frumosul. El indică numai faptul că o anumită știre poate funcționa estetic. De altfel estetica informațională nici nu-și propune să prescrie criterii absolute și exhaustive ale frumosului. Criteriile ei sînt necesare, dar nu suficiente" [6].

În relativ aceeași ordine de idei, amintesc un rezultat întrucîtva asemănător al unei tentative vizînd tot decelarea

---

[3] BENSE, Max, *Mică estetică abstractă*, în vol. colectiv „Estetică, informație, programare", trad. rom., Ed. Științifică, Buc., 1972, p. 53.

[4] *Ibidem*

[5] FRANK, Helmar, *Estetica informațională ca exemplu al cibernetizării problematicii social-filozofice*, în vol. colectiv „Estetică, informație, programare", ed. cit., p. 21.

[6] MAŞEK, Victor Ernest, *Artă și matematică*, Ed. Politică, București, 1972, p. 114—115.

esenței specifice a esteticului (ceea ce corespunde oarecum intensiunii termenului), tentativă efectuată în perimetrul unei alte orientări moderne: semiotica. Este vorba de o contribuție a lui Charles W. Morris, unul dintre fondatorii esteticii semiotice, care a încercat — într-un articol publicat în 1939 (*Aesthetics and the Theory of Signs*) — să definească *semnul estetic*, adică așa cum am spune noi astăzi, potrivit modalității curent folosite la constituirea unor atari termeni din semiotică, *estemul* *. După cum se știe, semioticianul american a plasat acest tip de semne în cuprinsul uneia dintre clasele de semne statornicite de înaintașul său, Ch. S. Peirce, clasa semnelor *iconice*, diferențiindu-l apoi cu ajutorul unei funcții (= modalități de utilizare) a limbajului, cea *apreciativă*; deci, conform acestui punct de vedere, semnele estetice sînt *apreciatori iconici*.

Definiția propusă de Ch. W. Morris este vulnerabilă în însuși punctul ei de plecare. Chiar ținînd seama de stadiul cercetărilor din acea vreme asupra iconicității, încadrarea semnelor estetice în categoria celor iconice ne apare greu de înțeles, cînd ne gîndim la exemplul arhitecturii (ca artă). Iar dacă luăm în considerare evoluția dezbaterilor pe această temă, în ultimele decenii — chiar fără a adera la contestarea, de către Umberto Eco [7], a oricărei legitimități a conceptului de iconicitate — ajungem inevitabil la concluzia că elaborarea și punerea în circulație a definiției morrisiene anterior

* Este interesant, cred, de amintit că termenul *estem* a fost folosit pentru prima oară, în mișcarea noastră de idei, cu mai bine de jumătate de secol în urmă, într-un articol al lui D. Caracostea (*O problemă de versificație românească*, „Revista Fundațiilor Regale", IV, nr. 4, 1937). Dar în respectivul text el nu desemna, cum sugerez eu mai sus o unitate morfologică de bază a unei semiotici particulare (ca *mitem* în semiotica mitului; *vestem*, în cea a îmbrăcămintei; *chorem*, în cea a spațiului; *urbem*, în cercetările semiotice din domeniul urbanismului etc.), ci trimetea la valoarea expresivă (după opinia autorului) a lui *f* (scurt). Opinia lui Caracostea a trezit reacții atît în epocă (Alexandru Rosetti critică în două recenzii — publicate în „Bulletin linguistique", VI/1938 și VIII/1940 — articolul lui Caracostea, inclusiv alegerea vocabulei în cauză, care înseamnă, în greacă, senzație, sentiment), cît și tîrziu după aceea (vezi de pildă, aprecierea formulată de Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc, 1940—1950*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 497—498). Chiar dacă noțiunea de *estem*, elaborată de D. Caracostea, nu are valoare operațională, punerea ei în circulație, ca și a termenului în cauză, a prilejuit dezbateri fructuoase; și, oricum, e un fapt ce ține de istoria gîndirii românești și el trebuie reamintit din cînd în cînd.

[7] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. rom., Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, p. 253 și urm.

menționate au constituit un moment mai puțin fericit al istoriei semioticii. De altfel, însuși semioticianul american a revenit — după numai șapte ani, cu o privire foarte critică — asupra poziției adoptate la sfîrșitul anilor '30 în această problemă; lucrarea sa *Semne, limbaj și comportament* (prima ediție în 1946) cuprinde următoarea declarație expresă: „este eronată tentativa de a diferenția artele frumoase prin izolarea unei clase speciale de semne estetice" [8].

Unii autori — ca italienii Armando Plebe sau Luigi Russo [9] — au văzut în această reconsiderare de poziții „falimentul" esteticii semiotice. Totuși — ca o confirmare a trăiniciei iluziei că „nu există înălțime de neatins, ci numai aripi prea scurte", cum proclamă Papini — eseul lui Morris nu a stopat încercările de a surprinde esența esteticului (și a artei) prin delimitarea unei clase de semne specifice. Dar fie că au reluat și încercat să dezvolte teze și argumente semiotice aflate deja în circulație (E. Ballard, P. Raffa ș.a.), fie că au folosit sugestii din teoria informației (H. Frank, de pildă), rezultatele au fost de cele mai multe ori destul de modeste. Covîrșitoarea aspirație către rigoare, lesne sesizabilă în textele morrisiene, se diluează în studiile ulterioare din același perimetru tematic.

Întîlnim aspirația menționată într-o contribuție românească și anume în tentativa făcută de Victor Ernest Maşek — în două texte, publicate la un interval de cîțiva ani [10] — de a delimita strict teritoriul artei, nu prin analiza și definirea semnului estetic (sau artistic), ci încercînd să traseze o graniță *precisă* între artistic și celelalte forme ale esteticului, prin postularea unor semnificații intensionale ale termenului de artă*. Acestea sînt disociate, opuse tipologic,

---

[8] MORRIS, Charles W., *Signos, Lenguaje y Conducta*, trad. sp., Biblioteca filosofica, Losada S.A., Buenos Aires, 1962, p. 216.

[9] PLEBE, Armando, *Processo all'estetica*, La nuova Italia, Firenze, 1959, p. 54—56.

[10] Vezi lucrarea *Mărturia artei*, ed. cit., Partea a II-a (cuprinzînd capitolele: „O criză semantică", „«Definiția negativă» a artei" și „Paraarta sau opera tautologică"), p. 91—120, precum și studiul *Sensibilitatea estetică între artă și paraartă*, în vol. colectiv „Arta viitorului", Ed. Meridiane, București, 1979, p. 154—176.

* Cititorul va fi observat, desigur, că în unele opinii pe care le iau în discuție este vorba de artă, iar în altele de estetic în general, urmărindu-se în ambele cazuri circumscrierea cît mai riguroasă a referinței. Diferențe între cele două situații există, dar problema este, în principiu, aceeași: pertinența criteriilor.

celor ale paraartei [11], concept elaborat şi termen lansat de autorul în cauză şi care desemnează obiecte artificiale cu funcţionalitate estetică pozitivă, dar care nu sînt opere artistice.

Ţelul pe care şi-l propune V. E. Maşek este îndrăzneţ, ipoteza sa de lucru (existenţa unei „zone" a paraarticului) pare fertilă, multe dintre opiniile exprimate sînt realmente interesante, cele două texte (dintre care ultimul, în ordinea publicării, marchează un sensibil progres pe linia rafinării teoretice) se parcurg cu plăcere şi cu un cert profit intelectual. Dar oricine citeşte lucrările respective cu atenţie şi stăruie, cu un minim de spirit critic, asupra ideilor, argumentelor şi raţionamentelor autorului, nu poate eluda la sfîrşitul lecturii întrebarea (care are o legătură directă cu ceea ce discut aici): în ce măsură a izbutit acesta să statornicească un set de criterii *riguroase, pertinente*, în temeiul cărora sfera artei să poată fi net disociată nu de esteticul extraartistic în general (în care intră, de pildă, şi frumosul natural), ci de ceea ce este considerat drept vecinul ei imediat, paraarta?

Nu mă opresc asupra fiecăruia dintre parametrii artei şi, respectiv, paraartei pe care-i stabileşte V.E. Maşek. Ar fi o abatere prea mare de la „firul" lucrării şi, în afară de aceasta, textele respective sînt la îndemîna celor interesaţi. Înainte de a examina cîteva dintre criteriile de disociere ce ne sînt propuse, se impune observaţia că răspunsul la întrebarea de mai înainte depinde de ceea ce înţelege autorul prin termenul pe care îl pune în circulaţie; mai precis: care sînt formele de estetic ce intră în paraartă?. Exemple privilegiate de paraartă sînt, fără îndoială, formele expresive produse de computere. Pentru a le diferenţia (ca statut) de artă, textele ce fac obiectul acestor rînduri ne furnizează mai multe

---

[11] V. E. Maşek manifestă o oarecare reticenţă faţă de *termenul* „paraartă" pe care îl socoteşte „provizoriu", declarînd că îl foloseşte „pînă la ivirea unui termen inspirat" etc. De fapt, pentru ceea ce doreşte să exprime autorul, vocabula este perfect adecvată. În greacă *para* are două înţelesuri: „faţă de" sau „împotrivă", dar şi „alături de", în primul caz desemnînd opoziţia, contrastul, în cel de-al doilea sugerînd un raport de vecinătate, de intimitate chiar. Legitimitatea acestei ultime accepţiuni — accepţiune prezentă şi în semantica termenului „paraartă" — este probată de cazul parodiei în cadrul căreia raportul dintre textul parodiant şi cel parodiat — arată o cercetătoare — nu stă întotdeauna sub semnul unei intenţii de contestare şi ridiculizare; actul parodic, ca judecată de valoare, poate fi şi neutru (ludic) sau chiar respectuos (vezi: HUTCHEON, Linda, *IRONIE, SATIRE, PARODIE. Une approche pragmatique de l'ironie*, în „Poétique", 46, avril, 1981).

criterii decît este necesar; era de ajuns cel al intenționalității. Dar, într-o atare accepțiune a vocabulei, întreaga discuție ar fi avut o „viză" limitată, înscriindu-se tematic în controversele de acum două decenii, privind „arta" computerelor.

Contribuțiile lui Victor Ernest Maşek la dezbaterile privind definirea conceptului de artă prezintă un interes special — aici și acum — tocmai pentru că el include în aria paraartisticului și diverse tipuri de obiecte produse nemijlocit de om și care au o funcționalitate expres estetică. În paraartă se încadrează, după opinia sa, lucrările lui Vasarely, Andy Warhol, N. Schöffer ș.a. (sau cel puțin o bună parte dintre ele), precum și altele ce stau sub semnul unor mișcări ca *pop-art mec* și *minimal art, ready made*. Or, aceasta schimbă datele problemei, iar delimitarea propusă de autor între artă și paraartă — delimitare întemeiată în cea mai mare măsură, pe stipularea prezenței anumitor determinații (însușiri, virtuți) în primul caz și a absenței lor în cel de-al doilea — nu ne mai apare a fi atît de ... „răspicată"[12].

V. E. Maşek afirmă că numai cu referire la artă se poate vorbi de intenționalitate[13], valențe cognitive, expresie individuală, angajare etică etc., în timp ce fenomenele paraartistice „nu *exprimă* nimic ... ci doar *există*"; nu sînt *semne*, ci simple *semnale* fizice; iar „din punct de vedere etic" sînt „neangajate uman (existențial)". Dar ce ne îndreptățește oare să considerăm că producerea (ca să nu zic: crearea) unor forme expresive cum sînt cele semnate de Vasarely sau Warhol se situează în afara oricăror intenții și că sînt simple semnale fizice, nu semne (cînd știm că, în orizontul umanului orice sau aproape orice obiect este sau devine semn)? Lăsînd deoparte problema diferenței de valoare, de ce ar trebui să considerăm perfecțiunea matematică din pînzele lui Vasarely drept *„impersonală* și lipsită de *expresie individuală*", cîtă vreme nu sîntem, desigur, dispuși să judecăm în același mod și — de pildă — *Coloana*

[12] Menționez că în studiul *Sensibilitatea estetică între artă și paraartă* (p. 175), autorul se referă la interferența paraartei cu arta și cu design-ul. Ideea — care relativizează disocierile prea tranșante din *Mărturia artei* — mi se pare interesantă și este păcat că V.E. Maşek nu s-a oprit mai îndelung asupra problemei.

[13] În text (*Mărturia artei*, p. 102) se vorbește de „intenționalitate artistică" drept una dintre particularitățile artei în raport cu paraarta, formulare ce iscă obiecția că *definiendum* este implicat în *definiens*. Trecînd peste această scăpare, se impune observația că acest criteriu de delimitare a artei nu soluționează problema, ci o transferă în alt plan al discuției: care este diferența între intenționalitatea *artistică* și cea *paraartistică*?

lui Brîncuşi? În altă ordine de idei, ceea ce autorul sancţionează ca fiind neangajare etică nu este oare, în fond — cel puţin în cazul unora dintre exemplele de paraartă date de el — o modalitate specifică (indirectă, „ascunsă") de angajare? Şi, în sfîrşit, dacă operăm toate circumscrierile restrictive pe care ni le impun atît (prin deducţie) criteriile generale statornicite de autor, cît şi (prin analogie) exemplele citate de el, nu riscăm oare să eliminăm din conţinutul *actual* al noţiunii de artă tocmai acele curente care conferă creaţiei artistice din secolul nostru „timbrul" ei specific şi inconfundabil?

Mi-am îngăduit să mă delimitez de poziţia generală pe care o adoptă Victor Ernest Maşek în problema definirii artei doar prin cîteva întrebări oarecum retorice, cîtă vreme a fost vorba de teze şi argumente a căror valabilitate poate fi cît de cît verificată prin confruntarea lor cu realitatea culturii estetice. Dar în angrenajul raţionamentelor şi demonstraţiilor desfăşurate de autor el face adesea apel la un argument ce nu poate fi supus unei astfel de testări şi care — dacă ţinem seama şi de importanţa ce i se acordă şi în cele două texte la care am mai făcut trimitere — reclamă o analiză amănunţită. Este vorba de conceptul de *distanţă semantică* (înţeleasă ca distanţă între *semnificant* şi *semnificat*) asupra căruia o să zăbovesc în cele ce urmează. Precizez că V. E. Maşek consideră distanţa semantică drept un criteriu esenţial în disocierea artei de paraartă, ea (distanţa semantică) fiind prezentă în primul caz şi absentă în cel de-al doilea.

Maşek a preluat noţiunea de la Henri Wald, în ale cărui lucrări ea revine cu o semnificativă insistenţă [14]. Înainte de a examina conţinutul şi de a supune unei judecăţi de valoare fertilitatea teoretică şi însăşi legitimitatea acestui concept, precizez că în cele cîteva foarte competente dicţionare de specialitate pe care le-am consultat el nu este men-

[14] Tocmai pentru că această insistenţă este semnificativă, iată — fără pretenţia de a fi întocmit un inventar complet — o enumerare a cărţilor (şi, respectiv, paginilor) în care Henri Wald se referă explicit la această sintagmă şi la semnificaţia ei: *Realitate şi limbaj*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1968, p. 69; *Homo significans*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1970, p. 82, 93; *Limbaj şi valoare*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973, p. 7—9, 15, 23, 32, 34, 35, 45, 46, 48, 52, 53, 62, 84, 86, 87, 103, 104, 106, 117, 162; *Introducere în teoria limbajului*, Academia „Ştefan Gheorghiu", Bucureşti, 1978, p. 25, 53, 64, 128, 141, 160, 179—184; *Ideea vine vorbind*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 203, 236, 249, 253 şi urm., 277.

ţionat [15], că el nu are — în ultimă analiză — nimic comun nici cu noţiunea (din lingvistică) de *distanţă* pur şi simplu — care apare în literatura franceză de specialitate fie (de obicei) ca *écart*, fie (mai rar şi având alt înţeles) sub forma *distance* [16] — nici cu conceptul de *distanţă* aşa cum este el utilizat în retorica generală a grupului de la Liège [17] sau de către A. J. Greimas [18], precum şi — în sfîrşit — nici cu cel de *distanţă semantică paradigmatică* elaborat de Solomon Marcus [19], pornind de la accepţiunile date termenului de *distanţă* (*gap*) de W. Fucks şi N. Chomsky. H. Wald introduce în discuţie şi noţiunea de *cîmp semiotic*[20] care se referă tocmai la „spaţiul" pe care distanţa între *Sa* şi *Sé* îl formează şi îl dimensionează; nici o legătură deci cu conceptul de *cîmp semantic* (elaborat de J. Trier) sau cu cele conexe ca, de pildă, *cîmp lexical, cîmp noţional, cîmp conceptual* [21]. În sfîrşit, mai adaug că Victor Ernest Maşek vorbeşte şi de *distanţare*

---

[15] Vezi: DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972; DUBOIS, Jean şi colab., *Dictionnaire de linguistique*, Librairie Larousse, Paris, 1974; GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph, SEMIOTIQUE. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

[16] DUBOIS, Jean şi colab., *op. cit.*, p. 172.

[17] GRUPUL (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Retorică generală*, trad. rom., Ed. Univers, Bucureşti, 1974. Unul dintre membrii grupului (J. M. Klinkenberg) a abordat problema în comunicarea prezentată la cel de-al VII-lea Congres Internaţional de Estetică, unde face o analiză a conţinutului noţiunii, schiţează o tipologie a accepţiunilor termenului, trimite la diverşi autori etc. (Vezi: KLINKENBERG, Jean-Marie, *Les concepts d'écart et de langage poétique*, în „Actes du VII Congrès International d'Esthétique", II, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976, p. 43—48).

[18] GREIMAS, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. rom., Ed. Univers, Bucureşti, 1975. Ediţia princeps a cărţii, în 1970, deci după publicarea lucrării *Realitate şi limbaj* a lui H. Wald. Ce-i drept, capitolul din cartea lui Greimas în care este utilizat conceptul de „distanţă dintre *semnificant* şi *semnificat*" a fost publicat separat, în 1964, în „Revue internationale des sciences sociales" (vol. XIX, nr. 1), dar H. Wald nu face nici o trimitere în acest sens. De altfel conceptul are la Greimas o certă pozitivitate axiologică în plan estetic şi cu această accepţiune a fost utilizat de un alt cercetător din ţara noastră (vezi: ROGOZ, Adrian, *Cimiliturile şi rădăcinile invariantelor grafematice*, în vol. colectiv „Semiotica folclorului", sub redacţia prof. Solomon Marcus, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1975, p. 210).

[19] MARCUS, Solomon, *Poetica matematică*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 154 şi urm.

[20] De pildă în *Introducere în teoria limbajului*, ed. cit., p. 25, 160, 179 şi urm., sau în *Ideea vine vorbind*, ed. cit., p. 253—258.

[21] Vezi accepţiunile date acestor sintagme în dicţionarele de specialitate la care s-a făcut trimitere ceva mai înainte.

psihică, noțiune derivată din cea de distanță semantică și nu din cea de *distanță psihică*, cu care operează — între alții — P. Francastel [22].

Toate aceste precizări și referințe — care pot părea de prisos, mai ales întrucît eu nu trec la analiza conceptelor pe care le invoc — nu au alt scop decît acela de a-i oferi cititorului posibilitatea să verifice lesne următoarea afirmație: conceptul de distanță între *Sa* și *Sé* a fost elaborat de Henri Wald și — chiar dacă literatura de specialitate i-a oferit unele sugestii în acest sens [23] — lui îi revin, în exclusivitate, și meritele și riscurile ce decurg din calitatea de „genitor". În consecință, orice discuție privind conținutul și valoarea conceptului în cauză trebuie să plece *de la* și să țină seama *de* modul în care acesta este definit și folosit în textele autorului respectiv.

Henri Wald nu dă de fapt o definiție a noțiunii și nu ne spune despre conținutul ei decît că este vorba de distanța dintre semnificant și semnificat (sau: semnificație), dintre sensibil și inteligibil, dintre prezență și absență, dintre „a percepe" și „a pricepe" etc. În schimb, el adaugă acestor formule caracterizante numeroase observații și precizări privind importanța acestei distanțe în existența omului și în înțelegerea esenței umanului, privind variatele ei implicații și repercusiuni. După părerea sa, numai în cazul omului se poate vorbi despre existența unui „cîmp" între *Sa* și *Sé*, distanța dintre cele două laturi ale semnului fiind un indicator al progresului uman. „Distanța dintre semnificantul și semnificația une pietre cioplite — opinează H. Wald — poate fi străbătută instantaneu, în vreme ce în fața unei nave cosmice se poate trece mult mai greu de la ce se vede la ce se știe" [24]. „Cultura

---

[22] FRANCASTEL, Pierre, *Pictură și societate*, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1970, p. 85 și 86.

[23] H. Wald citează la un moment dat următoarea afirmație făcută de Roland Barthes, în 1960: „S-ar putea spune că valoarea estetică a unui film este în funcție de distanța pe care autorul știe s-o introducă între forma semnului și conținutul lui, fără totuși să părăsească limitele inteligibilului"; idee pe care H. Wald o dezvoltă astfel: „Dacă distanța este prea mică, filmul este banal, dacă distanța este prea mare, filmul este de neînțeles" (*Realitate și limbaj*, p. 69). În aceste aserțiuni ambii autori se apropie de punctul de vedere al lui Lucien Goldmann cu privire la raportul dintre *conștiință reală* și *conștiință posibilă*, problemă privită de către ei în perspectivă semiotică. Or, după cum se va vedea în paginile următoare, înțelesul și importanța acestei „distanțe" sînt mult lărgite în lucrările ulterioare ale lui H. Wald.

[24] WALD, Henri, *Homo significans*, ed. cit., p. 91.

— mai afirmă el — este cîmpul spiritual care se întinde între semnificantul sensibil şi semnificaţia inteligibilă" [25], istoria culturii fiind, în ultima analiză, „istoria distanţării semnificantului de semnificaţie" [26]; puterea omului asupra naturii depinzînd de dimensiunile „cîmpului culturii", ea va fi deci „direct proporţională cu întinderea cîmpului dintre semnificanţi şi semnificaţii" [27]. Acesta este un „cîmp de creaţie" [28], în care se ivesc şi se dezvoltă valorile. Şi, deoarece „cu cît înţelesul este mai îndepărtat de expresia în care s-a format şi a evoluat, cu atît valorile lui pot fi mai mari" [29], rezultă că funcţia axiogenetică a cîmpului semiotic este dependentă de mărimea lui; căci — precizează autorul citat — „creşterea distanţei dintre semnificaţia ideală şi semnificantul material sporeşte tensiunea gîndirii şi duce la intensificarea elaborării unor idei din ce în ce mai generale" [30]. În continuarea ultimelor cuvinte H. Wald face o afirmaţie care conţine o altă idee-nucleu a întregii perspective pe care ne-o propune: „Istoria culturii — susţine el — este istoria stilizării semnificantului * şi a abstractizării semnificaţiei". Este o teză reluată de mai multe ori, în diferite formulări [31]. În esenţă, se susţine că progresul general uman — şi în special progresul cunoaşterii, al culturii spirituale în ansamblu — se asociază cu creşterea distanţei dintre semnificant şi semnificat; totodată, primul devine tot mai transparent şi mai nemotivat, iar al doilea tot mai general şi mai abstract.

Henri Wald se foloseşte cu foarte mare libertate de conceptul pe care l-a lansat, stilul său eseistic — superior eseistic, mă grăbesc să precizez — avînd desigur unele virtuţi şi avantaje (între altele, autorul izbuteşte să-l facă pe cititor să-şi *reprezinte* anumite procese complexe de ordin spiritual).

---

[25] *Idem*, p. 12.
[26] *Idem*, p. 151.
[27] *Idem*, p. 91.
[28] WALD, Henri, *Limbaj şi valoare*, ed. cit., p. 15, 162.
[29] *Idem*, p. 45.
[30] *Idem*, p. 9.

* Din variatele contexte în care utilizează vocabula rezultă că H. Wald dă termenului de *semnificant* cînd o accepţiune prin care se înscrie în tradiţia saussuriană („imaginea acustică" de care vorbea marele lingvist), cînd o accepţiune mai apropiată de cea de „stimul fizic". Chiar dacă autorul îşi precizează undeva opinia (şi mi-o fi scăpat), sigur că el nu este consecvent cu eventuala opţiune în această alternativă. O analiză riguroasă a acestui concept ar fi pus, poate, sub semnul dubiului legitimitatea celor de *cîmp semiotic*, *distanţă semantică* etc.

[31] Vezi, de pildă: *Homo significans*, ed. cit., p. 82; *Limbaj şi valoare*, ed. cit., p. 52, 106; *Introducere în teoria limbajului*, ed. cit., p. 53.

Dar pentru fondul problemei pe care o examinez aici (şi anume, dacă ideea de distanţă semantică poate furniza un criteriu *cert* pentru delimitarea artei de paraartă), nu de aura învăluitoare a sugestivităţii, ci de precizie ar fi fost nevoie. Unele dintre exemplele invocate de autor pun în încurcătură, într-un fel sau altul. Astfel, în comparaţia (citată ceva mai înainte) privind percepţia unei pietre cioplite şi cea a unei nave cosmice, mărimea cîmpului semiotic nu pare a se raporta la caracterul imotivat, neutru, stilizat etc. al semnificantului, ci la complexitatea semnificaţiei, iar afirmaţia că distanţa dintre semnificant şi semnificat este mai mare într-o acţiune revoluţionară decît într-un gest filantropic [32] permite atîtea interpretări încît, în ultimă instanţă, lărgeşte excesiv înţelesul sintagmei.

Să acceptăm (pentru a putea continua analiza) că modul în care H. Wald prezintă şi utilizează conceptul ne permite totuşi, într-o oarecare măsură, să *intuim* conţinutul acestuia. Şi îl intuim mai ales prin stipularea, de către autor, a diverselor consecinţe şi implicaţii ale cîmpului semiotic. Iar una dintre cele mai importante pare a sălăşlui în faptul că distanţa dintre semnificant şi semnificaţie este (dacă facem o sinteză a opiniilor acestuia) direct proporţională cu ponderea pe care o au (în cunoaştere, în exprimare, comunicare etc.; altfel spus, în ansamblul proceselor de semnificare şi comunicare) însuşirile caracteristice gîndirii şi limbajului ştiinţific. Logocentrismul unei atari poziţii este evident, iar cînd autorul susţine expres că „etapele vorbirii şi scrierii sînt etapele gîndirii: iconică, enunţiativă, demonstrativă" [33], afirmaţia ne „sună" ca un ecou întîrziat al cunoscutelor teze ale lui L. Levy-Bruhl despre „gîndirea prelogică" a populaţiilor primitive. Impresia este întărită de faptul că numeroase judecăţi de valoare din lucrările lui H. Wald conduc la concluzia că *în principiu* cultura de tip iconic este inferioară celei de tip cartezian, sugerîndu-se că neacceptarea unei atari ierarhizări ar deriva din „remuşcările europocentrismului" [34]. Pe aceeaşi linie se înscriu şi judecăţile (negative) de valoare formulate de autor cu privire la „limbile native" (undeva el foloseşte expresia „limbi populare"), precum şi cu privire la cele „subdezvoltate", întrucît în cazul tuturor acestor

[33] WALD, Henri, *Limbaj şi valoare*, ed. cit., p. 46.
[34] WALD, Henri, *Introducere în teoria limbajului*, ed. cit., p. 64.
[34] *Idem*, p. 129.

limbi „semnificantul este puternic motivat, semnificația are un nivel scăzut de generalitate, iar conotația este deosebit de bogată" [35].

Abordarea foarte complicatei și dificilei probleme a ierarhiilor între diverse tipuri de gîndire, de limbaj și — pe un plan mai larg — între diverse culturi, nu și-ar avea rostul aici. Oricum, un atare demers ar necesita și raportarea explicită la puncte de vedere diferite (dacă nu chiar opuse) față de cel susținut de H. Wald și cărora, din păcate, el nu le acordă atenția cuvenită (mă gîndesc — pentru a nu da decît două exemple — la opiniile și aprecierile lui Claude Levi-Strauss cu privire la „gîndirea sălbatică" sau la cele ale lui Constantin Noica referitoare la „rostirea românească"). Și ar mai necesita, de asemenea, examinarea criteriilor după care se face evaluarea. Trebuie recunoscut însă că această examinare, fiind ea însăși un act de estimare, se sprijină la rîndul ei pe alte criterii, a căror legitimitate ar trebui de asemenea probată etc. Se deschide astfel calea unei recursivități infinite, ceea ce justifică metodologic postularea unui criteriu prim, de la care pornește și pe care se articulează și se întemeiază întregul demers evaluativ.

Henri Wald era deci îndreptățit să instituie un astfel de criteriu, numai că noțiunea de distanță între *semnificant* și *semnificație* și cea coextensivă de *cîmp semiotic* nu se dovedesc a fi funcționale în acest sens. O atestă faptul că, în analiza și estimarea anumitor culturi sau a unor tipuri de procese de semnificare și comunicare, autorul însuși nu poate fi pînă la capăt consecvent cu propriul său punct de vedere general-teoretic. Cel mai clar exemplu îl reprezintă, cred, un subcapitol din lucrarea *Limbaj și valoare*, subcapitol intitulat „Împărăția semnelor" (la fel ca și binecunoscuta carte a lui Roland Barthes) și constituit, în cea mai mare parte, din comentarea unor aserțiuni ale semioticianului francez referitoare la cultura și modul de trai din Japonia. Cum observațiile acestuia — cel puțin cele citate în subcapitol — sînt constatări țintind la diferențierea *strict tipologică* a realităților nipone de cele europene, comentariile lui H. Wald se înscriu pe aceeași linie. Dar în ultimele două pagini — pagini de concluzie — autorul trece la judecăți de valoare, unele explicit formulate. Caracterul contradictoriu al acestor judecăți, considerate în ansamblul lor, este lesne

[35] *Idem*, p. 126.

sesizabil chiar şi la o lectură grăbită a textului cu pricina. Căci, *pe de o parte*, cultura japoneză este accentuat iconică, ceea ce — conform implicaţiilor conceptului de distanţă dintre semnificant şi semnificaţie — ar însemna că ea se situează aprioric într-o condiţie de inferioritate în raport cu cea europeană. Autorul însuşi lasă să se înţeleagă aceasta afirmînd că „în cele din urmă, semnificaţiile se vor desprinde şi aici de semnele care le semnifică şi vor porni în marea aventură a idealurilor umane" (ca şi cum spiritualitatea niponă ar fi privată de asemenea idealuri!) sau susţinînd că în viitor „japonezii vor fi şi ei nevoiţi să depăşească scrierea ideografică (scriere care, se precizează expres cîteva rînduri mai jos, „declanşează gîndire iconică") şi să adopte alfabetul fonetic al gîndirii abstracte" [36]; pronostic ce poate fi pe deplin întemeiat, dar care dobîndeşte o anume semnificaţie dacă îl corelăm cu teza că devenirea istorică a gîndirii umane cunoaşte cele trei etape anterior menţionate, dintre care prima, deci cea primitivă, este tocmai etapa gîndirii iconice. *Pe de altă parte*, performanţele actuale ale Japoniei în dezvoltarea tehnico-economică nu permit o apreciere consecventă cu cele arătate în rîndurile de mai înainte, ci — dimpotrivă — reclamă explicaţii. Henri Wald se mulţumeşte cu cîteva afirmaţii ca: „în era electronică în care am intrat se caută mai mult multiplul figural decît unitatea noţională"; „scientismul tehnologic din zilele noastre" a răsturnat „abstractismul teoretic în concretism operaţional"; „sincretismul iconografic al unei mentalităţi arhaice nu opune prea mare rezistenţă sincronismului caleidoscopic al tehnologiei electronice" [37].

Sînt argumente evident nesatisfăcătoare. Teza ar fi avut nevoie de o întemeiere fie pe rezultate certe, general acceptate, ale cunoaşterii (din teritoriile diverselor discipline teoretice care concură la înţelegerea esenţei umanului), fie pe ample investigaţii ştiinţifice de sociologie, psihologie socială, ergonomie ş.a. Sintagme expresive ca „multiplu figural", „concretism operaţional", „sincretism caleidoscopic" etc. plac, dar nu conving. Oricum ele nu ne pot face să uităm că microprocesoarele „includ" cel puţin tot atita abstractizare ca locomotiva cu aburi.

Critica întreprinsă în ultimele pagini vizează — poate nu e chiar de prisos să precizez — *doar* conceptul de „distanţă semantică" şi unele implicaţii ale acestuia, analiza şi aprecierea *valoroaselor contribuţii* ale lui H. Wald la mişcarea

[36] WALD, Henri, *Limbaj şi valoare*, ed. cit., p. 35.
[37] *Idem*, p. 34—35.

de idei din ţara noastră este cu totul altceva. Dacă m-am străduit să demonstrez inconsistenţa şi ilegitimitatea acestui concept (care mi-a amintit de vorbele lui Blaga: concept născut pe năsălie), aceasta nu înseamnă că nu ader la numeroase idei şi opinii susţinute de autor şi că nu-i respect opera teoretică în ansamblul ei. Dar aici nu m-am referit la toate acestea, întrucît nu intrau în obiectivele analizei întreprinse. Nu m-am referit nici măcar la opiniile autorului despre artă, deşi unele dintre ele, decurgînd din conceptul mai sus menţionat, mi-ar fi putut servi în argumentare. Şi nu am făcut-o întrucît problema care mă interesează aici şi acum este cea a posibilităţii sau imposibilităţii circumscrierii ariei artisticului, problemă ce nu îl preocupă în mod special pe H. Wald.

Am zăbovit îndelung asupra noţiunii de *distanţă semantică* deoarece, dintre criteriile pe care le propune Victor Ernest Maşek în încercarea sa de a trasa o linie precisă de demarcaţie între artă şi paraartă (şi, prin aceasta, de a delimita riguros sfera artisticului), acest criteriu *pare* a fi cel mai puţin grevat de reziduurile cunoaşterii intuitiv-empirice, creînd impresia că întregul demers (întreprins de V. E. Maşek) dobîndeşte astfel o solidă fundamentare. Dacă am izbutit să demonstrez că această noţiune nu are şi nu poate dobîndi statut de concept teoretic, am demonstrat implicit şi că ea nu poate îndeplini rolul pe care V.E. Maşek i-l atribuie. Invalidarea noţiunii de distanţă semantică obligă şi la respingerea conceptului de paraartă, întrucît legitimitatea acestuia depinde — în însăşi viziunea celui care l-a lansat — de stabilirea unei graniţe certe între paraartistic şi artistic. Cea mai ambiţioasă şi mai interesantă tentativă de definire riguroasă a artei, din istoria esteticii româneşti postbelice, s-a soldat cu un eşec. Dar e un eşec fertil, întrucît obligă la o regîndire critică a însuşi modului de abordare a problemei. Nu e sigur dacă impasul la care ajunge teoria lui V. E. Maşek despre paraartistic poate fi pus *doar* pe seama acelui neajuns la care se referă G. Bachelard cînd susţine că metodele de cercetare îşi pierd la un moment dat fecunditatea, dacă punctul lor de plecare este prea intuitiv [38]. Sigur este, cred, faptul că o regîndire critică a modului de abordare a raportului dintre artistic şi extraartistic (am în vedere în special *esteticul*

[38] BACHELARD, Gaston, *O critică preliminară a conceptului de frontieră epistemologică*, în vol. colectiv de studii „Epistemologie — orientări contemporane", trad. rom., ed. cit., p. 31.

extraartistic) trebuie să țină seamă de riscurile pe care le prezintă — în mod special în cazul esteticii — eventualele intruziuni ale cunoașterii comune în desfășurarea unui demers teoretic. La întrebarea „ce este arta?" nu se poate deci răspunde pornind de la invocarea unor constatări directe, ci tot de la un principiu general sau de la o noțiune de largă cuprindere.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3. GRADUALITATEA, CA ÎNSUȘIRE A REALITĂȚII ȘI PRINCIPIU METODOLOGIC

Ca activitate transindividuală, cunoașterea presupune (între altele) o întreagă gamă de operații de decupaj, comparare, selecție, clasificare etc., întemeiate *pe* sau concomitente *cu* instituirea unor cîmpuri și axe semantice, cu dezvăluirea (și/sau instituirea) unor variate conexiuni, opoziții etc. Toate acestea au ca rezultat „construirea" unui ansamblu mai mult sau mai puțin coerent de unități culturale, denumit în literatura semiotică *sistemul semantic* [1]. Modul în care este alcătuit acesta dă seamă — după cum au învederat cercetările privind segmentarea cîmpurilor semantice în universul culorilor, în domeniul lumii vegetale și animale [2] — de viziunea * despre lume proprie unei culturi. Mai exact spus, de *specificul* unei atari viziuni, fiind cel puțin riscant să considerăm sistemul semantic drept criteriu pentru *evaluarea* unei spiritualități. C. Levi-Strauss a demonstrat convingător că nici prezența și frecvența noțiunilor de mare generalitate, nici proliferarea conceptuală nu sînt parametri de valoare ai culturilor [3].

Evoluția actuală a cunoașterii — și a culturii spirituale în general — generează permanente schimbări în sistemul se-

---

[1] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 98 și urm.

[2] Vezi: HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. fr., Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, p. 76—79. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Gîndirea sălbatică*, trad. rom., Editura Științifică, București, 1970, cap. „Logica clasificărilor totemice", p. 177—221; ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 103—109.

* Termenul „viziune" nu are în acest context întreaga semnificație pe care o dobîndește în filosofie; între altele, componenta axiologică are aici o pondere mult mai redusă.

[3] LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, cap. „Știința concretului", p. 137—176.

mantic, în prezent unul dintre factorii de intensificare a procesului fiind progresul rapid al științelor. Numitorul comun al multor reconfigurări provocate de știință în sistemul semantic (dacă nu chiar a celor mai multe dintre ele) îl constituie *segmentarea tot mai exactă a cîmpurilor semantice*. Exactitatea în segmentarea cîmpurilor semantice este prezentă și în procesele de semnificare din sfera cunoașterii comune, mai ales acolo unde discontinuitatea apare ca o determinație pregnantă a realului (cel mai ilustrativ exemplu constituindu-l discontinuitatea în evantaiul speciilor de animale și de plante din ambianța cotidiană a omului). Dar în alte domenii ale realului (spectrul culorilor, etapele din existența individuală a omului: copilărie, adolescență, tinerețe etc.) cunoașterea comună lasă să subziste relativitatea disocierilor, „trecerile" aproape imperceptibile de la un segment al cîmpului semantic la altul. Anexînd astfel de teritorii, știința procedează la pertinentizarea lor, introducînd discontinuitatea. Căci aspirația către exactitate este vocația fundamentală a științei și de aceea disciplinele științifice — inclusiv cele care operează în domenii cărora le sînt proprii continuitatea, „trecerile", întrepătrunderile, labilitatea determinațiilor — tind în mod obiectiv către matematică, acea știință care (parafrazez o spusă a lui Solomon Marcus, referitoare la matematician) lucrează cu aproximații exacte, nu cu exactități aproximative.

Extinderea fără precedent a domeniului de acțiune al științei și dezvoltarea exponențială a cercetărilor științifice în zilele noastre, precum și în general spectaculoasa ascensiune a științei în conștiința culturală a epocii contemporane, au generat — după cum se știe — *obsesia exactității*, acreditînd ideea că *orice* demers teoretic trebuie să urmărească și să realizeze un progres în *precizia* cunoștințelor noastre (deci o mai exactă segmentare a cîmpului semantic respectiv) și, totodată, să fie apreciat în funcție de *acest* criteriu (al exactității). Nu e prima obsesie din istoria cugetării teoretice. Situația evocată ne reamintește faptul că încă din prima sa etapă istorică (antichitatea greacă), gîndirea teoretică a avut tendința de a absolutiza *esența* ca obiect al cunoașterii și conținut al cunoștințelor. Nu intru în amănunte, ci îmi îngădui doar să citez judicioasa remarcă pe care o face Georg Lukács în această problemă: „trebuie să subliniem — afirmă el — că fenomenul și esența sînt deopotrivă momente ale realității obiective și că, în consecință, sînt greșite toate concepțiile gnoseologice care caută să stabi-

lească o ierarhie între ele din punctul de vedere al realității, respectiv irealității lor" [4]. Ce-i drept, precizarea din finalul citatului („din punctul de vedere al...") pare a orienta înțelesul acestor rînduri către altceva decît ceea ce interesează aici. Dar dacă se ia în considerare contextul — și nu doar cel imediat, ci contextul mai larg — în care este făcută afirmația (pledoarie pentru ideea valorii cognitive a artei), se poate trage următoarea concluzie: cunoașterea esenței nu trebuie socotită ca fiind — în principiu și în mod absolut — superioară cunoașterii fenomenului.

Teza lui Lukács (inclusiv concluzia pe care ea o impune) constituie, pentru examinarea problemei de care mă ocup aici, o fertilă sugestie metodologică. Pe scurt: discontinuitatea și continuitatea sînt și ele „deopotrivă momente ale realității obiective" (deși ele sînt prezente în real altcumva decît fenomenul și esența). Totodată, nici aceste două „momente" nu sînt ierarhizate în real. Înseamnă, deci, că acele forme și procese ale cunoașterii care conduc la segmentări exacte ale cîmpurilor semantice nu trebuie considerate ca fiind superioare (cel puțin nu pe toate planurile, nu în mod absolut) celor care lasă să subziste continuitatea, întrepătrunderile.

Decupajul precis al cîmpurilor semantice răspunde unor cerințe variate, multe dintre ele aparținînd unor prime stadii de luare în posesiune gnoseologică (în regimul cunoașterii științifice) a realului: identificarea, inventarierea, clasificarea și sistematizarea faptelor (convertit, fiecare, din fapt brut în fapt științific); o mai lesnicioasă situare a faptului într-un ansamblu; o mai fermă „fixare" a unei stări de realitate (inclusiv a unei stări din realitatea spirituală) în conștiința culturală a unei națiuni sau epoci, prin eventuala utilizare (ca factor de segmentare „exactă"), a unui element cu semnificație simbolică * etc. Ca să nu mai vorbim de cerințele practicii care impun elaborarea și utilizarea unor grile (mijloace ale decupajului exact, ce introduce discontinuitatea) în cele mai diferite domenii: de la rețeaua meridianelor și

---

[4] LUKÁCS, Georg, *Estetica*, vol. I, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1972, p. 378.

* Un exemplu frapant, un fel de caz-limită în acest sens, este „stabilirea" de către un autor a momentului „foarte exact" cînd s-a încheiat perioada modernă, funcționalistă, din istoria arhitecturii. Momentul în cauză este 15 iulie 1972, ora 15 și 32 de minute, clipa în care a fost dinamitat ansamblul de clădiri de la Pruitt-Igoe, din Saint Louis, Missouri, în S.U.A. (vezi: JENCKS, Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, trad. fr., Academy Editions, Denoël, London, 1979, p. 9).

paralelelor, prin care suprafața Terrei este compartimentată cu atîta precizie (și cu atîtea foloase!), pînă la standardizare, fără de care tehnica actuală ar fi de neconceput.

Dar în evoluția istorică a cunoașterii științifice — ca și, într-o anumită măsură, a celei teoretice în general — pertinentizarea și repunerea în drepturi a continuității (ca direcții de gîndire și/sau preocupări predilecte, în diverse momente istorice sau curente de idei) alternează sau coexistă complementar. Și orice inversare de accent — deci nu numai adoptarea idealului exactității maxime și, implicit, idiosincrasia față de „exactitățile aproximative" (atitudine larg răspîndită în rîndul cercetătorilor de astăzi), dar și punerea în discuție a acestui ideal, ca și a „exactităților" deja dobîndite — se însoțește cu sentimentul unei sporite *adaequatio rei et intellectus*. O spune convingător Kepler: „Acolo unde Aristotel vede între două lucruri o opoziție directă, lipsită de verigi intermediare, considerînd geometria din punct de vedere filozofic, eu găsesc o opoziție mediată, astfel că acolo unde la Aristotel găsim un singur termen: «altul», noi avem doi termeni: «mai mult» și «mai puțin»" [5].

Manifestîndu-se, deci, și în perimetrul cunoașterii științifice, atracția exercitată de perspectiva graduală se alimentează în bună măsură din constatarea că (așa cum am menționat în ARGUMENT) uneori exactitatea nu-i decît proiecția aproximativului pe un plan de referințe simplificat. De aici accentuarea tendinței, în mișcarea de idei din veacul nostru, de a adăuga noțiunilor „clare și distincte" (sau de a substitui acestora) altele care să surprindă o stare intermediară, un statut ontologic incert; noțiuni cum sînt: *quasi-sistem, semi-sistemicitate, semi-gramaticalitate, întru* (a fi „întru"), *quasi-iconicitate, semiparadoxuri, semiantinomii, le presque-beau, le presque-vrai, le presque-rien, fuzzy concepts* ș.a. Pe aceeași linie se înscriu și acele teze, puncte de vedere, concluzii etc. care labilizează delimitările rigide și radicalele opoziții de odinioară; teze și concluzii privind: interferența cauzelor și condițiilor în determinismul statistic: flexibilizarea hotarului dintre lumea vie și cea nevie (vezi statutul, incert al virusurilor); inexistența unor criterii absolut sigure pe baza cărora să se poată stabili cu maximă exactitate

[5] Apud: KUZNEȚOV, B.G., *Rațiune și ființare*, trad. rom., Ed. Politică, București, 1979, p. 241—242.

care este momentul în care un om trece pragul morții[6]; relativizarea opoziției „obiectiv *vs* subiectiv", relativizare sugerată chiar și de unele cercetări din fizică[7]; etc. Putem de asemenea considera drept simptom al „presiunii" pe care gradualitatea din real o exercită asupra cunoașterii teoretice, tendința actuală de depășire a vechilor compartimentări în domeniu, prin dezvoltarea cercetărilor interdisciplinare.

După cum se poate observa, exemplele citate (de noțiuni, puncte de vedere etc.) se înscriu fie în perimetrul gîndirii filosofice, fie în acea problematică și în acel nivel de generalizare din gîndirea științifică prin care aceasta se întrepătrunde cu filosofia. Explicația rezidă în faptul că dintre toate formele de cunoaștere, filosofia este cea mai aptă — în virtutea aspirației ei către totalitate — să sesizeze și să examineze unitatea în diversitate, continuitatea în discontinuitate. De altfel, ideea de gradualitate are vechi „state de serviciu" în cugetarea filosofică. Ea s-a impus atenției gînditorilor încă din antichitate, prin evidența unor stări

---

[6] Problema respectivelor criterii a fost împinsă pe prim-planul atenției de unele implicații deontologice ale transplanturilor de organe. Se pare că problema nu și-a găsit încă rezolvarea. Ba mai mult, vechilor incertitudini li se adaugă altele noi, provenind din cercetări relativ recente de tanatologie. Am în vedere insolita lucrare a lui R. Moody, *Life after life*. Contrar primei impresii pe care o provoacă titlul, cartea nu are nimic de-a face cu credința religioasă în „viața de apoi"; însuși autorul o declară explicit (Vezi: MOODY, Raymond, *La vie après la vie*, trad. fr., Editions J'ai Lu, Paris, 1980, p. 15 și 21—22). Limitîndu-mă la problema pe care o discut aici, precizez doar că lucrarea furnizează argumente pentru o îndoială valabilă față de opinia curentă care vede relația viață *vs* moarte *doar* sub semnul discontinuității.

[7] După opinia lui W. Heisenberg, carteziana opoziție între „res cogitans" și „res extensa" este „mai puțin categorică" în fizica cuantică teoretică. Tot el mai afirmă că „nu mai putem vorbi de comportarea particulelor independent de procesul de observare" (HEISENBERG, Werner, *Pași peste granițe*), trad. rom., Ed. Politică, București, 1977, p. 23 și — respectiv — 113). Pentru a arăta că nu-i vorba de concesii făcute idealismului, am să apelez la un argument de autoritate, citînd opinii ale clasicilor marxismului despre relativitatea opoziției obiectiv *vs* subiectiv. În *Manuscrise economico-filosofice din 1844* Marx afirmă că „sub raport teoretic, plantele, animalele, pietrele, aerul, lumina etc. constituie o parte a conștiinței umane, în parte ca obiect al științelor naturii, în parte ca obiect al artei" (MARX-ENGELS, *Scrieri din tinerețe*, trad. rom., Ed. Politică, București, 1968, p. 554). Și mai răspicat se rostește Lenin: „. . . opoziția dintre materie și conștiință n-are o semnificație absolută decît. . . în limitele problemei gnoseologice fundamentale, aceea de a ști ce anume trebuie să fie considerat factor prim și ce anume secund. Dincolo de aceste limite relativitatea acestei opoziții este neîndoielnică" (LENIN, V. I., *Materialism și empiriocriticism*, trad. rom., în „Opere", vol. XIV, Editura de Stat pentru Literatură Politică, București, 1954, p. 138).

de fapt sau procese (fie ele şi doar imaginate) ca acelea surprinse de două dintre celebrele *paradoxuri megarice* (cel al grămezii şi cel al chelului), care suscită şi astăzi interesul cercetătorilor, inclusiv în ţara noastră [8]. Alimentată necontenit de observarea directă a aspectelor de continuitate din real, de cerinţa mereu resimţită de a nuanţa şi înmlădia diversele şi adesea prea radicalele dihotomii, compartimentări şi opoziţii instituite în decursul istoriei gîndirii teoretice, alimentată de asemenea — după constituirea ştiinţei moderne — şi de investigaţiile întreprinse în acele nivele şi procese profunde ale realului ce scapă percepţiei nemijlocite, ideea de gradualitate a fost mereu reintegrată în reflecţia filosofică şi în disciplinele ştiinţifice de ampă generalizare. O putem considera o permanenţă în istoria cunoaşterii teoretice — şi mai cu seamă în istoria gîndirii filosofice — deşi pot fi date exemple de teorii care au absolutizat discontinuitatea, deşi întîlnim rezerve critice faţă de această idee chiar şi în textele unui filosof ca Hegel, fondatorul dialecticii moderne [9], în sfîrşit deşi (după cum s-a văzut ceva mai înainte) poate fi invocat şi un caz aparte, în care un om de ştiinţă (Kepler) apără principiul gradualităţii într-o reacţie polemică faţă de un filosof (Aristotel).

Reprodusă cu cîteva pagini în urmă ca un exemplu de o amplă semnificaţie (întrucît ilustrează faptul că ideea de

---

[8] Vezi: MARCUS, Solomon, *Paradoxul*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984. Fapt semnificativ, autorul remarcă (p. 33) că paradoxurile menţionate evidenţiază existenţa în real a unor *treceri graduale*.

[9] Hegel se referă la această problemă într-un subcapitol din *Ştiinţa logicii*, trad. rom., Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966, p. 319—322, făcînd trimitere şi la acele „exemple populare" care sînt paradoxurile grămezii şi chelului, exemple ce ilustrează trecerea de la schimbări cantitative la cele calitative, în cazul nostru trecerea „unei fiinţe determinate într-o determinată nefiinţă" (grămada, din care se tot ia cîte un bob, dispare). Rezerva critică a lui Hegel faţă de categoria de *gradualitate* se explică prin împrejurarea că el o subordonează total celei de *cantitate* (şi în plus, pare a considera categoria de gradualitate ca fiind prea grevată de reziduurile cunoaşterii comune); zice Hegel: „La această categorie (de gradualitate — C.R.) se recurge cu atîta uşurinţă pentru a face reprezentabilă sau pentru a *explica* pierirea unei calităţi". De aceea el va proceda aici la o rafinare a conceptelor, între altele disociind între *cîtimea indiferentă* (indiferentă în raport cu calitatea) şi *cîtimea specifică*, afirmînd în legătură cu prima dintre ele: „E *violenia* conceptului aceea de a înşfăca o existenţă pe latura aceasta a ei, latură a cărei calitate nu pare a intra în joc". În conspectarea acestor pasaje din *Ştiinţa logicii*, Lenin va prelua integral viziunea lui Hegel despre gradualitate şi de aceea va insista asupra tezei că „gradualitatea nu explică nimic fără salturi" şi va saluta ideea hegeliană despre inevitabilele „întreruperi ale gradualităţii" (vezi LENIN, V.I., *Caiete filozofice*, trad. rom., Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956, p. 92 şi urm.).

gradualitate cîştigă teren în cunoaşterea teoretică, pe măsura progresului acesteia), reamintită mai sus pentru insolitul situaţiei pe care o evocă, declaraţia lui Kepler mai oferă şi un al treilea motiv pentru a stărui asupra ei: ea incită la discutarea raportului dintre ideea de *gradualitate* şi cea de *mediere*, ambele prezente (dar nediferenţiate) în textul citat. Constînd în interpunerea unuia sau mai multor elemente, ca termen(i) de legătură între alţi doi, medierea este — ca şi gradualitatea — atît o determinaţie existentă în real, cît şi un model al unei atari determinaţii. Medierea (poate) cea mai frecvent întîlnită în literatura teoretică este cea de tip triadic: *prezentul* mediază între *trecut* şi *viitor* în reprezentările despre timp din toate culturile: *modus significandi* — între *modus essendi* şi *modus intellegendi*, în gîndirea medievală; *spirito* — între *corpo* şi *anima*, „potrivit concepţiei curente în întreaga Renaştere", cum precizează E. Panofsky [10]; *schema transcendentală* — între *categorie* şi *fenomen*, în filosofia lui Kant; *măsura* — între *calitate* şi *cantitate*, în dialectica hegeliană; *posibilul* (sau *îndoielnicul*) — între *adevăr* şi *fals*, în epistemologia contemporană (J. Lukasiewicz); *frumosul* — între *adevăr* şi *bine*, în estetica lui Liviu Rusu; *fantasticul* — între *straniu* şi *miraculos*, conform teoriei lui T. Todorov; etc.

Cele cîteva exemple citate sugerează că triada este un model de o largă răspîndire şi o extrem de variată utilizare, un veritabil arhetip cultural. Menţionînd doar în treacăt că nu toate triadele au o funcţie mediatoare*, problema asupra căreia doresc să atrag atenţia este existenţa unei deosebiri esenţiale între gradualizare şi mediere. În accepţiunile pe care le dau aici celor două vocabule (accepţiuni „de lucru", care ar putea fi inversate), primul dintre termeni vizează continuitatea, pe cînd celălalt dă seamă atît de continuitate, cît şi de discontinuitate. Căci, depăşind *o anumită* delimitare sau opoziţie, medierea instituie *alta* (sau *altele*), producînd noi segmentări ale cîmpului semantic. După cum am mai sugerat, evoluţia istorică a cunoaşterii teoretice este, cel puţin în anumite teritorii tematice, o perpetuă alternanţă, accentul fiind pus cînd pe rigoarea disocierilor, cînd pe flexibilizarea şi depăşirea compartimentărilor deve-

---

[10] PANOFSKY, Erwin, *Ideea*, trad. rom., Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p. 151.

* De pildă, faptul că orice punct din spaţiul fizic în care ne desfăşurăm noi existenţa este determinabil prin trei coordonate nu are nimic comun cu medierea. Nici una dintre cele trei axe nu mediază între celelalte două.

nite prea rigide. Formarea conştiinţei de sine a omului a marcat trecerea de la continuitatea dintre animal şi om, la afirmarea discontinuităţii; la început doar pe baza unui criteriu religios (numai omul are „suflet"), apoi prin apelul la criterii emancipate de credinţă: numai omul este „a tool making animal" (Franklin), este „animal symbolicum" (Cassirer) etc. Dar cercetări relativ recente au pus aceste criterii sub semnul relativităţii, demonstrînd că şi unele animale pot să-şi confecţioneze unelte (rudimentare, firește) şi că pot să-şi însuşească şi să utilizeze, cu ajutorul omului, anumite simboluri şi chiar să folosească un limbaj întemeiat pe dubla articulare. Continuitatea a fost reafirmată; dar nu pentru multă vreme. Curînd, respectivele criterii au fost rafinate: numai omul este capabil să fabrice unelte *necesare fabricării altor unelte*; numai omul poate *crea* simboluri [11]. Este posibil ca şi aceste criterii să fie cîndva socotite drept nesatisfăcătoare; dar, desigur, cercetătorii vor propune altele care, la rîndul lor, vor fi puse sub semnul întrebării etc. Cunoaşterea umană evoluează *şi* prin acest balans generat de privilegierea cînd a discontinuităţii, cînd a continuităţii prin succesiva concentrare a eforturilor pe edificarea şi — respectiv — dărîmarea criteriilor de disociere. Cînd devine un profesionist al ideilor, „homo cogitans" pare un fel de Meşter Manole care lucrează şi în schimbul de noapte.

A spune că studiul proceselor de semnificare şi comunicare constituie un domeniu mai prielnic ca altele pentru afirmarea raportului dintre continuitate şi discontinuitate este, poate, riscant. Cert mi se pare însă faptul că luarea în considerare a respectivului raport este, în acest caz, absolut necesară dacă ţinem seama de unele particularităţi şi (de ce nu?) de unele dificultăţi pe care le întîmpină cel ce încearcă să „citească" realitatea (materială sau spirituală) în „cheie" semiotică. La una dintre cele mai importante dificultăţi se referă Augustin, în *De magistro*, cînd afirmă: „a vorbi prin cuvinte despre cuvinte este un lucru la fel de încîlcit cum ar fi dacă mi-aş încurca şi freca degetele unele de altele, cînd cu greu îţi dai seama care degete scarpină şi care sînt scărpinate" [12]. Desi autorul se referă doar la cuvinte, nu la semne în general, şugubeaţa lui remarcă vi-

[11] Vezi: ZAMFIRESCU, Vasile Dem., *Între logica inimii şi logica minţii*, Ed. Cartea Românească Bucureşti, 1985, p. 200–209.
[12] AUGUSTIN, *Despre ucenicie*, trad. rom., în revista „Izvoare de filosofie", Bucureşti, I/1942, p. 93–94.

zează — în ultima instanță și printr-un înțeles mai adînc — problema raportului dintre lumea semnelor și lumea la care semnele fac trimitere.

Asupra acestei probleme — care angajează dialectica continuității și discontinuității — voi reveni ceva mai încolo. Pentru moment mi se pare util să precizez că, întrucît obiectul prezentei lucrări îl constituie arta (tărîm al inefabilului și evanescentului, potrivit esteticii tradiționale; teritoriu privilegiat al conotațiilor, cum susține cercetarea semiotică) în relația dintre continuitate-discontinuitate, primul dintre cei doi termeni dobîndește o neîndoielnică prioritate. E (cred) de prisos să mai demonstrez că, de pildă, a proceda, în teoreia artei, la o analiză componențială întemeiată pe modelul Katz-Fodor (căruia i se reproșează, între altele, tocmai eludarea conotațiilor) înseamnă a te face vinovat de inadecvarea „instrumentului" de cercetare la particularitățile obiectului studiat. Dar legitimitatea și fertilitatea principiului gradualității, în perimetrul semioticii, nu pot fi invalidate de cercetări care supralicitează (sau doar se opresc la) aspectele de discontinuitate, deoarece în însuși obiectul cercetării (aici: lumea semnelor) continuitatea este o determinație majoră, de care cercetarea (cercetarea semiotică, în acest caz) a luat act. Pentru ceea ce am de demonstrat mi se pare suficientă, deci, punerea în evidență a aspectelor de continuitate în ceea ce constituie prima problemă și principalul concept al semioticii: *semnul*.

Prin însuși *statutul* său, semnul angajează ideile de gradualitate și de mediere. În virtutea dublei sale apartenențe — la lumea materială (prin suportul său fizic) și la lumea ideală (prin semnificație) — semnul constituie un termen de mediere între obiectiv și subiectiv. Triada (din gîndirea medievală) *modus essendi*, *modus intellegendi* și *modus significandi* revine în actualitate prin afirmația privind existența „sferelor": *ontică*, *logică* și *semiotică*. În plus, se afirmă explicit că aceste trei sfere se întrepătrund; disocierea lor nu este — cum precizează un autor [13] — decît „provizorie și metodologică și nu corespunde unei separări reale". Că sfera semiotică nu este *net* despărțită de celelalte două o atestă, de pildă, unele căi pe care se realizează *geneza noilor semne*, dintre care amintesc: a) Orice folosire a unui obiect cu funcționalitate practică tinde să se transforme în semnul acelei folo-

[13] LAURETANO, Bruno, *Nel labirinto dei segni*, în „Giornale critico della filosofia italiana", Gennaio-Marzo, 1964, fasc. 1.

siri (observația a făcut-o Roland Barthes), ceea ce ilustrează „glisarea" *praxisului* în *semiosis*; un exemplu: trecătorii deschid umbrelele pentru că a început ploaia, dar această folosire a respectivelor obiecte devine semnul cauzei care a determinat gestul colectiv: a început ploaia [14]; b) Într-un mod oarecum analog, absența unui semn tinde să devină semnul unei alte absențe sau, altfel spus, într-un set de semne absența unui semn devine semn; exemplu: dacă în setul de drapele arborate la intrarea unui stadion, unde tocmai se desfășoară întreceri olimpice, lipsește drapelul unei anumite țări această absență devine semnul neparticipării țării în cauză la respectiva olimpiadă [15]. Există tipuri de „obiecte (*amprentele*, de pildă) despre care se poate afirma, în prelungirea analizei întreprinsă de U. Eco pe această temă [16], că se situează la hotarul dintre semiotic și extrasemiotic.

Și cercetările privind *structura semnului* învederează deschiderea semioticului către extrasemiotic, oferind totodată noi puncte de sprijin pentru ideile de gradualitate și mediere. Amintesc în acest sens doar două exemple. Primul: concepția hjelmsleviană privind alcătuirea semnului [17]; triada: *materie**, *substanță*, *formă* indică limpede o mediere (primul

---

[14] Această gradualitate în trecerea de la praxis la semiosis este surprinsă, dintr-o altă perspectivă, de U. Eco prin ceea ce el numește „cota de *specificitate semiotică*" a diverselor semne. Gînditorul milanez observă, în acest sens, că există o diferență (în privința specificității semiotice) între enunțul „așează-te! și forma unui scaun care nu numai că permite, dar și determină, o anumită utilizare a lui, între care tocmai aceea de a sta pe el (vezi: *Tratat...* ed. cit., p. 234—235).

[15] Ideea și exemplul care o ilustrează se înscriu în *semiotica tăcerii* (sau a *absenței*), problemă pe care o aduc în discuție întrucît proiectează o anumită lumină asupra relației dintre semiotică și filozofie. Cu cîțiva ani în urmă, semiotica tăcerii a format obiectul unei dezbateri organizate de GROMS (*Grupul român de semiotică*). Majoritatea intervențiilor au abordat tăcerea ca pauză într-un discurs și/sau în utilizarea unui tip de semne dat (căci persoana sau personajul care încetează să mai vorbească nu încetează să se exprime altcumva, fie și prin imobilitate). Fără a mai stărui asupra ideilor care au format obiectul schimburilor de opinii, discuția a pus (cred) în evidență faptul că tăcerea care nu-i „hotărnicită" de întreruperea și — respectiv — reluarea discursului și/sau care e „tăcere" în raport cu toate tipurile de semne — deci *tăcerea absolută* — este, în fond, *neantul*. Acesta nu poate fi abordat din perspectiva ideii de semnificație (respectiv, de nonsemnificație) decît prin „prelungirea" demersului semiotic în reflecția filosofică.

[16] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 289.

[17] HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, ed. cit., p. 74 și urm.

* Urmînd sugestiilor traducătorilor în l. italiană a operei lui Hjelmslev, folosesc pentru cuvîntul danez „mening" echivalentul „materie", deși în traducerea franceză la care fac trimitere mai sus este utilizată, drept echiva-

dintre termeni sugerînd şi trecerea graduală între ontic şi semiotic). Al doilea exemplu: precizarea făcută de Paul Miclău privind existenţa unui referent al referentului[18]; pornind de la ideea că „un semn include mai multe semne, alcătuind o structură în lanţ", P. Miclău este de părere că, de pildă, referentul vocabulei „fotoliu" — obiectul *fotoliu* — este şi el un semn care are la rîndul său un referent, acest referent al referentului fiind constituit din substanţă materială a obiectului: lemn, metal, piele.

Am limitat discutarea ideilor de gradualitate şi de mediere, în perimetrul semioticii, doar la cîteva aspecte şi determinaţii ale semnului. După cum se va vedea în cuprinsul lucrării, respectivele noţiuni îşi dovedesc validitatea şi la alte nivele ale semiosis-ului.

* * *

Consider deci că discontinuitatea şi continuitatea sînt în egală măsură determinaţii ale realului. Nefiind ierarhizate în real, nu sînt *în principiu* ierarhizate nici demersurile cognitive orientate cu precădere fie pe exactitatea delimitărilor, disocierilor, compartimentărilor, fie pe surprinderea continuităţii, a „trecerilor" etc. Opţiunea între, *pe de o parte*, segmentarea absolut precisă a cîmpului semantic şi, *pe de altă parte*, aplicarea principiului gradualităţii depinde şi de *tipul de cunoaştere* în cauză (potrivit opoziţiei, la rîndul ei strict tipologice, filosofice *vs* ştiinţă), precum şi într-o oarecare măsură, de nivelul de generalizare la care se înscrie procesul cunoaşterii. Decisive sînt, însă, particularităţile realităţii ce formează obiectul cunoaşterii.

Există deci, în cadrul unui tip şi nivel de cunoaştere dat, „stări ale lumii" care sînt *în mod obiectiv discontinue* (speciile de mamifere şi de păsări, în clasificările curente) şi altele care sînt *în mod obiectiv continue* (etapele din viaţa unui om: copilăria, adolescenţa, tinereţea etc.).

În primul caz, cîmpul semantic se pretează la (şi reclamă) o segmentare precisă, proprietăţile care servesc drept criterii şi parametri ai acestei segmentări nu sînt de ordin can-

lent, vocabula „sens". Notez, în plus — pentru a sugera că nesiguranţa terminologică dă seamă de faptul că domeniul însuşi „rezistă" la operaţiile de „decupaj" — că (aşa cum observă U. Eco) termenul danez în cauză este tradus în engleză, de obicei, prin „purport" cuvînt pe care dicţionarul lui A. J. Greimas şi J. Courtes îl consideră echivalentul lui „matière".

[18] MICLĂU, Paul, *Signes poétiques*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983, p. 63—65.

titativ (nici valoric), entităţile care alcătuiesc respectiva clasă de obiecte sînt „standardizate" (potrivit semnificaţiilor intensionale ale termenului care desemnează această clasă de obiecte), termenul utilizat în actul desemnării decupează net în interiorul realului o anumită „zonă" asupra căreia „energia lui semantică" se repartizează egal şi uniform [19].

În cel de-al doilea caz, proprietăţile din care se constituie semnificaţia intensională a unui termen sînt în mod necesar *şi* de ordin cantitativ (sau *şi* de valoare), entităţile ce alcătuiesc respectiva clasă de obiecte sînt slab (sau, în ultimă instanţă, ne-) standardizate, „energia semantică" a termenului (energie ce se „declanşează" în actul desemnării) se repartizează inegal, concentrîndu-se către centrul „zonei" vizate şi slăbind pe măsură ce referirea se îndepărtează de acest „centru" [20], la limitele „zonelor" învecinate „iradierile" (slabe) provenind de la termenii respectivi interferîndu-se. În atari situaţii, segmentarea precisă a cîmpului semantic (prin care se introduce deci discontinuitatea) — chiar dacă nu este arbitrară, întrucît pleacă de la *anumite* determinaţii obiective, precum şi chiar dacă slujeşte eficient unor scopuri ale activităţii practice sau de cercetare şi cunoaştere teoretică — va fi întotdeauna, cel puţin într-o anumită măsură, convenţională.

Este limpede că arta face parte din „cel de-al doilea caz".

---

[19] Unii specialişti (G. Lakoff, U. Eco) vorbesc de predicaţie „graduală" care ar fi prezentă de pildă în cazul noţiunii de pasăre. Această noţiune pare a se aplica integral vulturului, mai puţin raţei şi aproape de loc găinii; de unde se trage concluzia că „limbajul natural nu cunoaşte păsări pur şi simplu, ci păsări în proporţie de 10% şi de 5%" (vezi: Eco, U., *Tratat*... ed. cit., p. 136). Aceste opinii — a căror valoare de adevăr nu o discut aici — pun în evidenţă, prin ricoşeu, importanţa „standardizării" entităţilor care alcătuiesc clasa de obiecte desemnată în modalitatea indicată de mine în acest paragraf. Căci, desigur, predicaţia nu poate fi „graduală" în cazul, de pildă, al noţiunii de „capră" întrucît, ca să zic aşa, nici o capră nu e mai capră decît altă capră, indicele de „capritate" fiind acelaşi la toate caprele.

[20] Interesante sugestii metodologice oferă, în acest sens, diferenţierea pe care o operează I. Lotman între *nucleu* şi *periferie* în cadrul unei structuri, precum şi precizarea sa că, în cazul structurii limbajelor complexe „gradul de rigiditate a organizării slăbeşte de la centru la periferie". Vezi: LOTMAN, Y. M., OUSPENSKI, B. A. (textes choisis et présentés par), *Travaux sur les systèmes de signes*, trad. fr., Ed. Complexe, Bruxelles, 1976, p. 89.

4. ESTETIC ŞI ARTISTIC; TEMEIURI ŞI FORME ALE GRADUALITĂŢII

Plasarea artei în „cel de-al doilea caz" — dintre cele două modalităţi tipice de realizare a actului desemnării, stipulate la sfîrşitul capitolului anterior — se sprijină în această carte, deocamdată, doar pe menţionarea incertitudinilor din istoria noţiunii de artă şi pe critica uneia dintre cele mai interesante şi mai îndrăzneţe tentative de circumscriere *precisă* a sferei artisticului. Opţiunea se cuvine însă a fi susţinută şi prin ceea ce s-ar putea numi o „argumentare *pozitivă*". Aceasta înseamnă — în chestiunea pe care o discut aici — identificarea şi examinarea unor însuşiri *esenţiale* ale artei, pe care *se întemeiază* şi care *impun* perspectiva graduală în definirea conceptului în cauză, în înţelegerea naturii, specificului şi statutului artei ca formă a culturii spirituale.

Ideea de gradualitate îşi dovedeşte fertilitatea (şi la ea se face adesea, explicit sau nu, apel) în abordarea multora dintre temele ce alcătuiesc problematica esteticii. Iau, spre exemplificare, problema artistului ca tip specific de personalitate, alegerea fiind determinată de împrejurarea că puţine sînt capitolele esteticii în care orice (sau aproape orice) teză afirmată de un autor să poată fi *atît de lesne* pusă în dificultate de invocarea unor exemple care o contrazic. Mi se pare semnificativ faptul că unul dintre cele mai valoroase capitole din *Estetica* lui Tudor Vianu este tocmai cel consacrat acestei teme. O importantă caracteristică a personalităţii gînditorului român — pe care o putem numi „cumînţenie" (intelectuală), concretizată într-o înţeleaptă distanţare de orice tendinţă spre unilateralitate, supralicitare, absolutizare dogmatică etc. — s-a conjugat cu particularităţile temei, amintite mai înainte, orientînd întreaga analiză către principiul gradualităţii. Toate cele patru caracteristici prin care

Vianu surprinde specificul personalității artistului sînt examinate de el în această perspectivă. Într-o precizare cu valoare de concluzie (pentru ceea ce interesează aici) el arată: „Întocmai ca intuitivitatea, adîncimea psihică și fantazia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însușire ale cărei rădăcini sînt împlîntate în psihologia generală și care îl diferențiază pe artist *numai gradual* (subl. mea – C.R.) de restul oamenilor" [1].

Sub semnul gradualității stau nu numai raporturile dintre artă și esteticul extraartistic, ci și cele dintre estetic și extraestetic, precum și (ca în exemplul comparației dintre artist și omul comun) cele dintre artistic și extraestetic. Toate aceste tipuri de raporturi pot fi (și sînt) angajate în analiza conceptului de artă, din perspectiva ideii de gradualitate; de altfel, multe dintre problemele pe care le ridică analiza menționată sînt, în principiu, aceleași în toate cele trei cazuri. O anume prioritate are însă — cel puțin pentru ceea ce interesează aici — raportul dintre artă și esteticul extraartistic, întrucît (așa cum s-a văzut mai înainte) tocmai în zona acestui raport se încearcă — cu precădere — trasarea unei „linii" urmărind circumscrierea exactă a ariei artisticului, precum și statornicirea criteriilor care să justifice un atare demers. De aceea, tot aici trebuie identificați factorii care determină atît inevitabila labilitate a oricărei granițe a artisticului, cît și relativitatea criteriilor invocate, altfel spus trebuie învederate temeiurile gradualității.

Prima problemă care se ridică, în acest domeniu, este aceea a raportului reciproc dintre *sfera* esteticului și cea a artisticului. Potrivit unei opinii mai răspîndite decît s-ar crede, esteticul ar constitui doar *una* dintre componentele artei (considerată, îndeobște, ca fiind componenta dominantă, regentă, specifică etc.), opera artistică incluzînd și o seamă de elemente extraestetice, care ființează *ca atare* în cuprinsul ei. Acest punct de vedere — în care parcă se resimt reziduurile unei înțelegeri simplificatoare a relației *conținut-formă* din estetica hegeliană și marxistă — are rareori forma unei teze explicit afirmate. Cel mai adesea el se traduce prin tendința de a izola (în sens de a „rupe"), din ansamblul operei, anumite semnificații și finalități (documentar-istorice, etice, politice, filosofice ș.a.), de a le examina și aprecia separat, în sine.

[1] VIANU, Tudor, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 243.

A afirma existența *ca atare* în artă (mă refer la creațiile artistice majore) a unor constituenți non-estetici autonomi înseamnă a accepta că opera artistică rezultă (sau poate rezulta) din simpla însumare a unor elemente eterogene care — în pofida unor conexiuni reciproce — nu se contopesc într-un tot unitar, „organic", ci își păstrează, fiecare, identitatea și funcționalitatea proprie, aproape independent de totalitatea operei. Acestei interpretări — care, repet, nu apare în „stare pură", sub forma unor teze explicit afirmate (dacă limităm referirea doar la ceea ce este demn de reținut în istoria esteticii) — i se opune punctul de vedere potrivit căruia sfera artei este inclusă în cea a esteticului (artisticul fiind forma expresă de manifestare, ipostaza superioară a esteticului), toate semnificațiile operei și toate însușirile ce țin de finalitatea socială a artei fiind *ipso facto* estetice. Este una dintre explicațiile covîrșitoarei impresii de unitate desăvîrșită pe care o produce contemplarea creațiilor artistice majore.

Această unitate nu se explică printr-un temei unic al actului artistic, prin existența vreunei determinații care ea singură (eventual subordonîndu-se sau „absorbindu-le" pe celelalte) să genereze artisticitatea artei. Arta nu este o manifestare sau un corespondent doar al unei anumite „facultăți" a spiritului. Ea îl exprimă pe om și i se adresează acestuia ca om integral, în totalitatea ființei și ființării sale, în omnilateralitatea determinațiilor și raportărilor sale; „... humani nil a me alienum puto" despre artă trebuie spus, în primul rînd. Așa stînd lucrurile, înseamnă că tot ceea ce ține de om și de ființarea lui în lume — determinații biologice sau general-antropologice, gînduri, sentimente, aspirații, cunoștințe, iluzii, manifestări, de voință sau de slăbiciune, visări, acțiuni etc. — are „drept de cetate" în universul operei artistice.

De acest statut al artei dă seamă teza *„impurității"* acesteia, elaborată și pusă în circulație la începutul deceniului trecut de Ion Ianoși [2]. Teza se înscrie în prelungirea ideii de *eteronomie* a artei, dar vizează alt registru ontic al artisticului. Luînd ca reper capitolul consacrat eteronomiei de Tudor Vianu [3] — în care autorul analizează valoarea bio-

[2] IANOȘI, Ion, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971, p. 7—18.

[3] VIANU, Tudor, *Estetica*, ed. cit., cap. „Eteronomia artei", p. 150—198.

logică și sexuală a artei, teoria psihanalitică a artei, corelațiile artă-muncă, artă-religie, artă și viață socială — apare limpede că ideea de eteronomie trimite la înrădăcinările artei în extraartistic și la efectele sociale ale acesteia; dar arta ca atare este *altceva*, situîndu-se „dincolo" și — respectiv — „dincoace" de factorii din care se constituie eteronomia ei.

Teza „impurității" artei nu se referă la premise, surse, condiții, funcții (= roluri), efecte etc., ci la însăși esența intimă a artei. După ce se delimitează de acei autori care, „admițînd prezența factorilor extraestetici în opera de artă, [îi consideră] totuși pe mai departe distincți de esența estetică a acesteia", după ce arată că „îndepărtarea tuturor implicațiilor politice, filozofice, etice ș.a.m.d. echivalează cu diluarea, descărnarea «specificului estetic», despre care, pe măsura «purificării» lui, cercetătorul va avea din ce în ce mai puțin de spus" și după ce precizează cu multă îndreptățire că „gestul fundamental al artistului este unul integrator, nu izolator" [4], Ion Ianoși își sintetizează astfel punctul de vedere în această problemă: „Relativ *autonomă*, ca orice altă activitate umană, arta se dovedește mereu a fi *cea mai neautonomă* dintre aceste activități, constrînsă să integreze în țesătura ei nenumărate «corpuri străine», prin care și numai prin care se poate regenera. Organismul estetic se structurează așadar din celule biologice, filosofice și psihologice, logice, lingvistice și științifice, politice și etice, din infinite elemente propriu-zis extraestetice, în afara cărora el nu există și fără cunoașterea cărora nu poate fi înțeles" [5].

Argumentată convingător de I. Ianoși, de aceea nu mai insist, „impuritatea" artei (ghilimelele izbăvesc vocabula de obișnuitele conotații peiorative) constituie temeiul prim și cel mai adînc al caracterului gradual al oricărei disocieri între artă și non-artă. Ideea de „impuritate" pune în evidență că între artă și celelalte manifestări umane nu există o alteritate absolută, că *„viața"* (pulsiuni și idealuri, valori și interese, cunoștințe și sentimente etc.) se „prelungește" în artă, se regăsește transfigurată în însăși artisticitatea operei. Tăria și (poate) relativa slăbiciune a acestei idei, ca argument în favoarea principiului gradualității, rezidă în faptul că ea nu raportează arta *direct* la *„viață"* (ca în comparația dintre artist și omul comun), ci prin intermediul esteticului extra-

[4] IANOȘI, Ion, *op. cit.*; toate citatele reproduse pînă aici sînt din p. 8.
[5] *Idem*, p. 13.

artistic. Căci şi acesta este, cel puţin în anumite cazuri şi în anumite privinţe, „impur". Politeţea — ca estetică a relaţiilor interpersonale — este impregnată cu etic, adesea fiind greu de disociat — într-un gest sau o atitudine — între bine şi frumos; după cum frumuseţea unui animal este imbibată pînă la saturare cu biologic, respectivul exemplar concentrînd şi realizînd — prin înfăţişare, vitalitate, forţă etc. — ceea ce s-ar putea numi „măsura speciei" sale*.

Aşa stînd lucrurile rezultă că „impuritatea" nu poate fi invocată ca un eventual criteriu într-o tentativă de delimitare riguroasă a artisticului de esteticul extraartistic. Această concluzie ridică însă următoarea problemă: în atari condiţii, ideea de „impuritate" mai poate da seama — şi dacă da, atunci în ce măsură şi în ce mod — de specificul artei? Soluţia nu poate fi, cred, găsită decît apelînd tot la principiul pe care l-am pus la baza întregii analize a conceptului de artă, cel al gradualităţii. Căci şi „impuritatea" se supune acestui principiu; în ceea ce priveşte atît condiţia ei necesară, *co-prezenţa* unor elemente eterogene, cît şi cea suficientă, *contopirea* acestor elemente într-un tot unitar.

În zona primei condiţii trecerea graduală de la esteticul extraartistic la artă se realizează pe două căi. Pe de o parte prin lărgirea continuă a evantaiului componentelor semantice (inclusiv a tipurilor de semnificaţie: istorică, etică, politică, filosofică etc.); pe de altă parte prin creşterea greutăţii specifice şi a importanţei conotaţiilor, în raport cu denotaţiile. Ambele tendinţe sînt evidente şi nu mai trebuie invocate argumente în acest sens; este suficientă o privire comparativă, fie ea şi fugară, asupra diverselor „obiecte estetice" (de la peisajele naturale, pînă la creaţiile literare, muzicale etc.). Alte aspecte ale problemei mi se par, însă, demne de reţinut. Am în vedere faptul că aceste două procese (dilatarea spectrului semantic şi accentuarea conotativităţii) nu merg întotdeauna împreună, că pe una sau alta dintre căi se pot constata reculuri, că — în sfîrşit — nici unul dintre cele două procese nu trebuie privilegiat (şi cu atît mai puţin absolutizat) atunci cînd examinăm trecerea de la estetic în general la artă şi apreciem „gradul de artisticitate" al unei anumite manifestări din aria creaţiei de frumos. În caz contrar s-ar

* Nu ader la opinia lui Tudor Vianu că „natura este îndeobşte resimţită frumoasă din motive care nu au în ele nimic estetic" (*op. cit.*, p. 15), întrucît această afirmaţie păcătuieşte prin exces; rareori se poate aduce o atare obiecţie vreunei teze susţinute de ilustrul estetician.

ajunge, în final, la inacceptabile clasificări și ierarhizări ale ramurilor și curentelor din artă, la aprecierea unora ca fiind aprioric mai „artistice" ca altele (căci, de pildă, dacă privilegiem conotativitatea, poezia lirică devine în principiu mai „artistică" în raport cu cea epică, muzica în raport cu literatura, pictura abstractă în raport cu cea figurativă). De altfel, nici chiar luînd împreună cele două procese nu ajungem la un criteriu unic și sigur al artisticității.

În zona celeilalte componente a „impurității", în zona condiției suficiente a acesteia — mă refer la *contopirea* elementelor eterogene într-un tot unitar — caracterul gradual al trecerii de la esteticul extraartistic la artă este mai puțin evident. El poate fi pus însă în lumină, cred cu destulă claritate, examinînd două *funcții* ce sînt adesea aduse în discuție în analizele vizînd esența artei: funcția *practică* și cea *estetică*.

Teza *apracticității artei* — acest ecou „peste timp" al concepției kantiene despre frumos — este îmbrățișată, de mai bine de o sută de ani încoace, de teoreticieni de cele mai diverse orientări: apărătorii „artei pentru artă", Croce, Lukács ș.a. Statornicirea unei atari trăsături distinctive a artei a apărut (și apare) ca fiind cu atît mai necesară cu cît, tot de mai bine de o sută de ani încoace, urcă pe scara valorilor și prețuirii estetice a publicului un nou venit, design-ul. Deși s-au ridicat voci împotriva menținerii opoziției între „artele utile" și cele „frumoase" — Th. Munro îi amintește în acest sens pe John Dewey și Anatole France[6] — criteriul apracticității a continuat să fie larg acceptat, considerat fiind drept nu numai cert și riguros, dar și destul de comod. Totul pare cum nu se poate mai limpede: în „arta implicată, nu aplicată" (= design-ul) funcția practic-utilitară le subordonează pe toate celelalte, esteticul fiind — cu o formulă lansată tot de esteticieni, ca și cea de mai sus — „secund, dar nu secundar"; în schimb, în arta propriu-zisă esteticul urcă pe primul loc, iar practic-utilitarul este eliminat. Și, poate ar trebui să adaug, această eliminare trebuie operată nu numai în sfera obiectului, ci și în cea a subiectului; nu proclamă Lukács (și pe bună dreptate) necesitatea suprimării temporare a relațiilor cotidiene în contemplarea operei de artă?

---

[6] MUNRO, Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, vol. I, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1981, p. 153.

Dar, revenind la design se impune o constatare: criteriul prezenței și poziției (centrale) pe care o ocupă funcția practic-utilitară rămîne cert, riguros, comod etc. cîtă vreme discutăm, de pildă, despre autoturisme și — respectiv — simfonii; el se clatină însă dacă vine vorba de obiecte ca: un prespapier, o vază de flori, un lampadar ș.a. și intră în criză dacă ne referim la olăritul strict decorativ și tapiserie. Afirmînd deopotrivă atît „nevoia unor definiții clare", cît și „nevoia unor concepte flexibile", Th. Munro consideră că soluția posibilă în problema disocierii între artele „frumoase" și cele „utile" rezidă tot în ideea de gradualitate: „Distincția poate fi făcută cel mai bine în termeni de gradație: între arte care sînt *mai mult* și cele care sînt *mai puțin* utilitare" [7]. Ceva mai jos el critică însă un autor care definește „artele frumoase" limitîndu-se la precizarea că în cazul acestora „utilitatea este de importanță secundară pe lîngă frumusețe și plăcere", esteticianul american menționînd cazul arhitecturii care este o „artă frumoasă" în care „domină adesea țeluri utilitare". Dar Th. Munro însuși tratează chestiunea tot pe terenul raporturilor cantitative. Căci în continuarea distincției, amintită mai înainte, între „arte care sînt *mai mult* și cele care sînt *mai puțin* utilitare" el afirmă: „Aceasta nu înseamnă că primele au o mai mare utilitate în general, ci că pun accentul mai des pe funcțiile utilitare, pe lîngă cele estetice, și au tendința să-și adapteze mai vădit produsele la niște utilizări non estetice".

Chiar cu ușoara nuanțare din ultima parte a citatului perspectiva ține tot de raportul cantitativ între util și frumos. Or, soluția problemei trebuie căutată altundeva și anume în măsura în care elementele funcțional-utilitare se „dizolvă" *în* și se „contopesc" *cu* ansamblul elementelor (semnificații, roluri) „încorporate" în respectivul obiect. Cu cît un obiect se plasează (prin statutul său ontic, prin calitatea sa de „psihologie inversată " etc.) într-o zonă mai îndepărtată de cea a artei, cu atît mai răspicată și mai accentuată este ființarea separată și perceperea separată a însușirilor practic-utilitare și a celor estetice (căci aceste două categorii interesează aici). Să comparăm, de pildă, în vestimentația feminină, halatul de lucru, îmbrăcămintea de duminică și rochia de mireasă și cele spuse își găsesc o perfectă ilustrare. La fel de edificatoare este, în aria construcțiilor, comparația între un siloz, o construcție civilă obișnuită (bloc de locuințe)

[7] *Idem*, p. 161.

și o clădire monumentală de prestigiu. Trecerea treptată de la simpla coexistență a însușirilor utilitare și a celor estetice, la interacțiunea lor, apoi la intercondiționare, în continuare la interdependență și în sfîrșit la interpătrundere înseamnă glisarea *spre* și apoi *în* artistic*. Totodată, pe măsura acestei glisări, esteticul își multiplică și își diversifică resursele și valențele. Așadar *nu* (sau *nu numai*; sau *nu în primul rînd*; sau *nu neapărat*) prevalența dimensiunii estetice asupra celei practic-utilitare determină — și marchează — trecerea de la „artele utile" la cele „frumoase", ci măsura în care aceste dimensiuni (și altele) se contopesc într-o nouă realitate; și această nouă realitate (spirituală) este arta.

În problema pe care o examinez aici analiza poate fi cu folos dusă mai departe și pot fi dobîndite noi deslușiri dacă se ia în discuție *cazul arhitecturii*. Căci pentru teoria generală a artei, arhitectura este într-adevăr un „caz", o „ciudățenie", întrucît pune în dificultate cîteva dintre tezele privind esența și statutul artei.

Prima „ciudățenie" o constituie invalidarea, de către arhitectură, a ideii privind *apracticitatea* artei (și, de fapt, de aici derivă, direct sau indirect, toate — sau aproape toate — particularitățile care singularizează arhitectura în sistemul artelor). Este evident și unanim acceptat faptul că în arta organizării spațiului dimensiunea practic-utilitară nu numai că nu absentează, dar ocupă chiar un loc de primă însemnătate atît printre constituenții operei, cît și în procesul de creație și în cel de receptare. Mai mult, binecunoscuta teză a lui L. S. Sullivan „forma urmează funcției" — deși vizează în mod special arhitectura funcționalistă și deși a fost pusă sub semnul întrebării (și chiar inversată) în practica și teoria postmodernismului — învederează că *arta* arhitecturii poate „coborî" la condiția *design*-ului (unde forma plastică, înfățișarea exterioară a obiectului sînt, cum am mai amintit, „secunde dar nu secundare", în raport cu funcția utilitară). Dar pentru înțelegerea și definirea artei din perspectiva ideii de gradualitate arhitectura nu este, prin cele arătate imediat anterior, un exemplu incomod, ci dimpotrivă. „Prelungirea" funcției practic-utilitare și în teritoriul unei clase de obiecte a căror calitate de opere artistice nu este pusă la îndoială spulberă unul dintre criteriile ce pot fi invocate în tentativa de a trasa o graniță fermă între artă și esteticul

* Cu precizarea că această enumerare nu trebuie privită ca un exemplu de *mediere*, în accepțiunea pe care am dat-o termenului în precedentul capitol.

extraartistic; cît privește faptul că funcția menționată absentează în celelalte arte, aceasta este o altă problemă care nu privește definirea conceptului de artă, atîta vreme cît acceptăm fără rezerve că extensiunea termenului în cauză include și arhitectura.

Întrebarea care se pune este dacă însușirile practic-utilitare se contopesc cu celelalte însușiri ale operei arhitecturale, într-un tot unitar. Căci, în caz contrar, fie că principiul „impurității" este pus de exemplul arhitecturii în dificultate, fie că aceasta trebuie considerată o ramură marginală a artei, o „pre-artă" cum o caracteriza Hegel (invocînd drept criteriu o altă întrepătrundere necesară, cea dintre „idee" și sensibil). Întrebarea dobîndește un plus de legitimitate dacă avem în vedere că, de fapt, elementele prin a căror contopire se realizează „impuritatea" sînt în arhitectură mult mai eterogene ca în alte ramuri ale creației artistice; dintre cele trei însușiri pe care Vitruviu le considera atribute esențiale ale arhitecturii — *soliditate, utilitate, frumusețe* — primele două sînt specifice domeniului, neregăsindu-se în alte arte. Și problema nu este *doar* și nu este *în primul rînd* aceea dacă diversele semnificații să zicem *spirituale* ale obiectului arhitectural (semnificații istorice, politice, estetico-stilistice, filosofice etc.) se contopesc într-un tot unitar, ci dacă tocmai între atributele vitruviene se realizează sau nu un larg proces de osmoză.

Un punct de sprijin în formularea răspunsului la întrebarea de mai sus îl poate constitui faptul că domeniul pe care în mod curent îl desemnăm prin vocabula „arhitectură" se articulează în două nivele. Preluînd o precizare făcută, în acest sens, de Cesare Brandi („arhitectura, dacă nu e artă — afirmă teoreticianul italian [8] — e simplă tectonică, adecvare la o cerință"), cercetătoarea Maria Luisa Scalvini, tot din Italia, consideră că în arhitectură putem distinge, pe de o parte, un nivel de bază, elementar (desemnat de Brandi prin „tectonica"), pendinte de semiotica semnificării, căreia îi sînt proprii semnificațiile denotative*, iar pe de altă parte, un nivel secund, căruia îi sînt specifice procesele de comunicare, prezența conotațiilor etc.[9] Pentru ceea ce urmăresc aici prea puțin interesează dacă cele două nivele

[8] BRANDI, Cesare, *Struttura e architettura*, Einandi, Torino, 1967, p. 43.

* În arhitectură — și, în general, în semiotica obiectelor — denotația = funcția practic-utilitară.

[9] SCALVINI, Maria Luisa, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano, 1975, p. 8. Diversele aspecte ale opoziției dintre nivelul de bază și cel secund din arhitectură sînt reluate în mai multe subcapitole

dau seamă de raportul dintre nonartă şi artă, cum sugera C. Brandi, sau de cel dintre extraestetic şi estetic, cum precizează expres M. L. Scalvini. Fireşte, la limita „de jos" a *tectonicii* sîntem nu numai în afara artei, ci şi a esteticului, iar la limita „de sus" ne aflăm nu numai în perimetrul esteticului, ci şi în cel al artei. Trecerea de la extraestetic la estetic şi apoi la artistic se face treptat, imperceptibil. „Atît limbajul*, cît şi arhitectura — arată autoarea citată — sînt caracterizate de manifestări ce pot fi atribuite unei game *continue* de nivele diferite din punctul de vedere al evaluării estetice" [10]. Din această perspectivă ea critică disocierea operată de Croce între poezie şi literatură, citînd în sprijinul propriei poziţii opinii ale altor specialişti [11].

Cum arătam, în această trecere graduală către artistic se realizează concomitent şi o întrepătrundere crescîndă a însuşirilor obiectului arhitectural, inclusiv a celor trei atribute statornicite de Vitruviu. Contemplarea estetică a operei arhitectonice implică şi sesizarea, intuirea acestor atribute, ca sursă de desfătare spirituală. Căci frumuseţea clădirii nu se rezumă la înfăţişarea exterioară a acesteia. Arhitectura fiind un mod de organizare a spaţiului potrivit unor finalităţi, aspectul exterior al unor construcţii trebuie să dea seamă de logica acestei organizări, de acea „logică interioară" a edificiului care este, cum arată Roman Ingarden, „unitatea calitativă a *structurii spaţiale* şi a proprietăţilor constructive" [12]. Căci, mai precizează esteticianul polonez, „calităţile estetice valoroase, specifice pentru opera arhitectonică, se află în stratul obiectual — în volumul clădirii, în alcătuirea şi dispunerea componentelor într-un mod determinat" [13].

---

din carte. De notat că, într-un fel, nivelul *secund* îl include pe cel *elementar*, ştiut fiind faptul că procesele de comunicare se grefează pe cele de semnificare iar conotaţiile sînt semnificaţii „adăugate" celor denotative.

* Aici: limbajul verbalizat.

[10] *Idem*, p. 29.

[11] *Idem*, p. 31. Dintre cei citaţi, J. Mukařovský se referă expres la arhitectură. După ce arată că „trecerea de la artă la ceea ce se află dincolo de ea este întotdeauna fluentă, uneori aproape insesizabilă", gînditorul ceh aplică acest principiu la domeniul ce interesează aici: „Întreaga arhitectură, precizează el, reprezintă o serie neîntreruptă — de la produse fără nici un fel de funcţie estetică la elemente de artă — şi de multe ori este imposibil de descoperit, în această serie, punctul de unde începe arta. Strict vorbind, punctul acesta nu poate fi niciciind stabilit cu exactitate..." (*Studii de estetică*, ed. cit., p. 10—11).

[12] INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, trad. rom., Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 261.

[13] *Idem*, p. 247.

În acest domeniu — care cuprinde, după cum s-a mai precizat, de la amenajări rudimentare aflate în afara esteticului, pînă la edificiile monumentale cărora nimeni nu le contestă statutul de opere artistice — un artefact se va situa cu atît mai înspre cea de-a doua limită cu cît însuşirile esteticamente neutre se vor converti în calităţi estetic valoroase. *Soliditatea*, primul dintre atributele vitruviene ale arhitecturii, se „estetizează" fie prin însăşi *aparenţa* ei (întrucît este făcută să „apară", să fie vizibilă), fie prin ceea ce s-ar putea numi — cu o formulă care nu este, poate, cea mai adecvată — o *„aparenţă inversată"*. În primul caz este vorba de *trăinicia* pe care o sugerează masivitatea clădirii, robusteţea formelor, rezistenţa materialului (o rezistenţă făcută vizibilă), ceea ce contribuie la impresia de *reuşită* (o clădire este de obicei, făcută să dureze), de *certitudine* (= adăpost sigur), de *„autonomie"* a operei faţă de agresiunea factorilor exteriori (de la cutremure, la influenţa erodantă a timpului). În cel de-al doilea caz procesul „estetizării" are loc prin expresivitatea diverselor tensiuni create — fie la nivelul obiectului arhitectural în totalitatea sa, fie la nivelul unor constituenţi — între formă şi funcţie, între formă şi material. Această a doua modalitate are nevoie de cîteva lămuriri şi o să iau spre exemplificare acea categorie de componente ale obiectului arhitectural care alcătuiesc în semiotica arhitecturii clasa *semnelor autonome de susţinere a altor semne* [14] (şi mă refer doar la subclasa elementelor verticale: stîlpi, coloane, pilaştri).

În cazul celor mai simpli stîlpi de susţinere (de pildă, cei pe care se sprijină un acoperiş destinat să protejeze ceva împotriva ploii) constatăm: sărăcie semantică, semnificaţia fiind redusă aproape exclusiv la denotaţie, adică la funcţia pe care o îndeplineşte elementul respectiv în ansamblul obiectului (în plus, conotaţiile — cîte sînt — nu sînt de natură estetică); relaţiile dintre materie, formă şi funcţie sînt simple, liniare; aceste atribute sînt percepute şi, de fapt, şi „fiinţează" separat, co-prezenţa netransformîndu-se în întrepătrundere, ci „ridicîndu-se" cel mult la nivelul unei dependenţe directe (de pildă, în condiţiile aceluiaşi material, rezistenţa stîlpului depinde de grosimea lui).

---

[14] Cf. KOENIG, Giovanni Klaus, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Florenţa, 1970, p. 68. După opinia autorului aceste semne nu au un *significatum* propriu (ceea ce înseamnă că nu răspund direct unei nevoi umane), ci susţin alţi constituenţi ai clădirii (de pildă acoperişul, scara etc.) care sînt, la rîndul lor, tot semne.

Situația se modifică radical dacă trecem la pălimarele caselor țărănești și la coloanele edificiilor monumentale; cu cerința imperativă de a lua în considerare faptul că și în cadrul acestor categorii există diferențe graduale, în funcție de ponderea esteticului în ansamblul intențiilor care au prezidat proiectarea clădirii, precum și de nivelul reușitei în realizarea efectivă a proiectului. Schimbările care au loc — în raport cu primele „semne autonome de susținere a altor semne", de care m-am ocupat mai înainte — se concretizează în: forma nu mai este total aservită funcției și materialului, ci constituie obiectul unei atenții speciale; planul expresiei se semi-opacizează; semnificația nu se mai reduce, aproape în exclusivitate, la denotație în semantica obiectului „explodînd" conotațiile [15]; relațiile dintre materie, formă și funcție se complică, adesea inversîndu-și „sensul" etc.[16]. În zona acestor ultime schimbări se produce „aparența inversată" de care vorbeam mai înainte. Adesea grosimea stîlpilor de lemn din pridvoare și a coloanelor de marmură este redusă la limita rezistenței lor mecanice, cerută de funcția de susținere pe care o îndeplinesc, intenția expresă fiind realizarea frumosului pe linia grațiosului, a gracilului. Tensiunea expresivă se naște în astfel de cazuri din faptul că *forma sfidează funcția*. Pe de altă parte, profilul zvelt și delicat pe care-l au de obicei coloanele creează o impresie de imponderabil, „aerian", suav etc., în accentuat contrast cu unele proprietăți esențiale ale marmurei (sau granitului, betonului) din care aceste coloane sînt de obicei făcute: duritate, rezistență, greutate specifică mare etc.; aici tensiunea expresivă derivă din imprejurarea că *forma neagă materia*. După cum se poate constata, „aparența inversată" determină „estetizarea" atri-

---

[15] Examinînd un articol intitulat *Eternitatea coloanei* (un fel de eseu liric) și — ceea ce se cuvine a fi reținut — limitîndu-se *doar* la ce oferea respectivul text (caracterizări, comparații, metafore etc.), Umberto Eco a inventariat 41 de conotații ale obiectului în cauză, grupîndu-le în trei categorii: *arhitectonice* (trunchi de arbore, aparență fragilitate, susține fără ca nimic să o susțină, absența efortului etc.), *istorice* (venerabilitate, ultim martor în picioare al unor măreții stinse, catarg al navei timpului etc.) și *estetice* (pură, universală, intenția înălțării către cer, gîtul iubitei, aroganță, solitară, rămășiță sacră etc.). Vezi: ECO, Umberto, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971, p. 172.

[16] Toate aspectele la care se face referire în această comparație — între regimul extraartistic și cel estetic (respectiv: artistic) în care se poate situa coloana, ca element constitutiv al obiectului arhitectural — vizează probleme de ordin teoretico-estetic general care vor mai fi abordate în cuprinsul lucrării, în mod special în capitolul consacrat analizei artei ca formă de limbaj.

butului soliditățiî printr-un proces de semioză similar cu cele angajate de unele figuri stilistice ale ambiguității, ca antifraza și antiteza.

Soliditatea interferează larg cu celălalt atribut vitruvian nonestetic al arhitecturii, *utilitatea*, prin această interferență constituindu-se un indicator al funcționalității analog celui denumit în tehnică *fiabilitate* (= siguranța în exploatare). Intersectarea celor două sfere (pe lîngă faptul că reprezintă un pas „deja făcut" spre contopirea lor) înseamnă că tot ceea ce se afirmă despre „încărcarea" funcției practic-utilitare cu valențe estetice se răsfrînge parțial și asupra primului component al triadei statornicite de părintele teoriei arhitecturii. De altfel, „estetizarea" funcției practic-utilitare a arhitecturii este mai lesne de sesizat, procesul avînd loc prin creșterea gradului de *amenitate* a spațiului arhitectural. Noțiune strîns înrudită cu cea de *calitate a vieții* (și într-un anume sens chiar subordonată acesteia) amenitatea este proprietatea de a fi plăcute, agreabile, atractive etc. pe care o au diversele condiții de existență a omului [17]. Termenul vizează deci raportul dintre anumite condiții obiective — însușiri imanente spațiului arhitectural, în cazul pe care îl discut — și un set de așteptări. Pe măsură ce aceste așteptări depășesc cerințele biologice primare (adăpost, căldură etc.) și pe măsură ce ele sînt satisfăcute, amenitatea se poate încărca și se încarcă tot mai mult cu spiritualitate, „estetizîndu-se", devenind o componentă a desfătării estetice, care este o plăcere spirituală.

Satisfacerea nevoilor biologice primare este o condiție *sine qua non* a acestei transformări, în caz contrar starea de disconfort resimțită de subiect determinînd o inevitabilă reducere a relației cu obiectul la interesul strict utilitar (în perspectivă semiotică, aceasta echivalează cu tendința de limitare a decodajului la zona denotațiilor). Dar este mai mult decît o simplă condiție (exterioară), căci se include în raportarea estetică la obiectul arhitectural sub forma unor norme (respectiv, criterii) estetice. Cum arată Jan Mukařovský „normele practice (de pildă, cele de igienă etc.), îndată ce intră în structura operei, devin... norme estetice" [18]. Prin urmare amenitatea nu-i doar o premisă sau un catalizator al „reacției chimice" din care ia naștere relația noastră

[17] Vezi: APOSTOL, Pavel, *Calitatea vieții și explorarea viitorului*, Ed. Politică, București, 1975, p. 199.
[18] MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, ed. cit., p. 52.

estetică cu spațiul arhitectural; ea intră efectiv în această reacție, regăsindu-se — „transfigurată" — în noua „substanță".

Întregul proces are loc nu numai în cazul utilizării directe a spațiului arhitectural, ci și în cel al contemplării unei creații din arta organizării spațiului, întrucît în acest domeniu nu e niciodată vorba, în fond, de o simplă „contemplare". Pe de o parte, așa cum am arătat, frumusețea unui edificiu nu se rezumă la aspectul lui exterior. Și întrucît (reamintesc opinia lui Ingarden, citată mai înainte) calitățile estetic valoroase se află „în volumul clădirii, în alcătuirea și dispunerea componentelor", contemplarea estetică va conduce în mod necesar (chiar dacă faptul are loc semi-conștient) la *intuirea* structurii spațiului arhitectural intern (în coordonatele ei esențiale), raportată la înfățișarea exterioară a respectivei construcții.

Pe de altă parte, contemplarea operei arhitectonice angajează și alt proces. S-a insistat destul de mult, în estetica secolului XX, asupra faptului că opera de artă este o virtualitate și că ea se actualizează diferit în fiecare proces de receptare, precum și că spectatorul, cititorul, contemplatorul sînt „co-autori" întrucît ei „re-creează" și parțial chiar „creează" opera ca univers de semnificații; disocierea propusă de estetica fenomenologică între opera de artă și obiectul estetic radicalizează un punct de vedere destul de larg răspîndit în mișcarea de idei, mai ales în perioada de după cel de-al doilea război mondial. S-a discutat însă mai puțin despre faptul că și destinatarul artei este tot o virtualitate, actualizarea avînd loc la fiecare contact cu opera de artă. Căci nu numai spectacolul teatral (sau romanul sau tabloul) este „altceva" în fiecare proces de receptare, în funcție de caracteristicile subiectului receptor, dar și subiectul estetic este „altul" în fiecare experiență estetică, în funcție de ceea ce prilejuiește această experiență. Arta nu se mulțumește să se *supună* modului în care un subiect estetic dat se raportează la ea, ci și *impune* un anumit mod de raportare. Faptul este dificil de sesizat cînd este vorba de creații artistice apropiate tipologic, dar el devine evident dacă luăm ca puncte de reper opere aparținînd, fiecare, altei categorii estetice, altei arte sau mișcări artistice. În atari împrejurări ipostazele sub care se prezintă subiectul estetic în procesul receptării și rolurile pe care el le adoptă sînt accentuat diferențiate. Se știe, de pildă, că în cazul unei tragedii clasice spectatorul tinde să-și asume destinul eroului, aspirînd la condiția etic

exemplară a acestuia, pe cînd în cazul unei comedii el se distanțează afectiv de personajele de pe scenă și se autoinstituie în judecător al acestora.

Ceea ce singularizează arhitectura (din acest punct de vedere) în sistemul general al artelor este faptul că în receptarea operei subiectul estetic se autosituează obligatoriu în postura — imaginară, firește — de *utilizator* al acesteia. De aceea, în contemplarea estetică a unei creații din acest domeniu scrutarea exteriorului acesteia este inevitabil însoțită de intuirea spațiului arhitectural intern, a cărui structură constituie principalul temei al funcției practic-utilitare a clădirii. În termeni de strictă specialitate ai semioticii și pornind de la conceptul de *parcurs* [19], se poate afirma că în contemplarea operei arhitectonice *parcursurilor privirii* [20] li se adaugă parcursul tematic [21], sesizat și „realizat" de obicei printr-un proces semi-conștient. Insinuarea amenității în însăși „substanța" emoției estetice are loc tocmai prin implicarea parcursului tematic în receptarea creațiilor din arta organizării spațiului. Dintre cele trei ipostaze ale destinatarului stipulate de A. J. Greimas [22] — de *lector*, *utilizator* și *consumator* — cea de-a doua se impune cu precădere cînd este vorba de contemplarea operelor arhitectonice, subiectul estetic fiind în acest caz mai mult decît un lector și mai puțin decît un consumator. Parafrazînd o spusă a semioticianului francez [23] se poate afirma că receptarea unor mesaje din categoria spațiilor arhitecturale nu se reduce la perceperea res-

---

[19] Un *parcurs* (în fr. *parcours*; în engl. *path* sau *process*) „implică nu numai dispunerea liniară și ordonată a elementelor între care el se efectuează, dar și o perspectivă dinamică, sugerînd o înaintare de la un punct la altul, grație unor instanțe intermediare" (vezi: GREIMAS, A. J. și COURTES, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné...*, ed. cit., p. 269). De notat că U. Eco utilizează vocabula engleză *path* în accepțiunea de „sens de lectură" (*Tratat...*, ed. cit., p. 133).

[20] *Parcursurile privirii* sînt (în semiotica figuralului) constituenți ai unui „sistem de lecturi". Ca acte propriu-zise, ele sînt trasee ale privirii, determinate de forma semnificantă a operei. Vezi: REDLOW, Theodor, *Descifrare și interpretare în parcursurile privirii*, în vol. colectiv „Semiotica matematică a artelor vizuale", ed. cit., p. 103—111.

[21] Evitînd, de data aceasta, limbajul de strictă specialitate, se poate afirma că *parcursul tematic* se constituie din ansamblul semnificațiilor unui cuvînt, al însușirilor funcționale ale unui mesaj obiectual etc., în raport cu care un subiect își asumă diverse „roluri" (de pildă, parcursul tematic al verbului „a pescui" este rezumat de „rolul" de pescar).

[22] GREIMAS, A. J., *Pour une sémiotique topologique*, în vol. colectiv „*Sémiotique de l'espace*". Denoël/Gonthier, Paris, 1979, p. 39.

[23] *Ibidem*.

pectivelor spații, ci presupune *trăirea* lor (fie și numai imaginară, îmi permit să adaug).

Am făcut un ocol larg, în ultimele pagini, prin teritoriul arhitecturii, încercînd să arăt — pe exemplul acesteia — că „estetizarea" funcției practic-utilitare (ca și a altor funcții originar anestetice) este un factor major al caracterului gradual al „impurității" artei și esteticului în general. Dincolo de ceea ce s-a urmărit expres cu această abatere de la firul principal al discuției, ea a creat cîteva puncte de sprijin pentru examinarea celeilalte funcții pe care am amintit-o ceva mai înainte, *funcția estetică* (vezi pag. 50.)

Această funcție formează rar obiectul unei atenții speciale în studiile consacrate analizării esenței și specificului artei, despre ea discutîndu-se mai cu seamă în legătură cu ceea ce se *învecinează* cu arta, exemplul cel mai ilustrativ fiind design-ul, sau *intersectează* sfera artisticului, cum este cazul limbajului*. Prima și cea mai importantă dintre explicații rezidă în faptul că — așa cum am mai arătat — în aceste „spații" ale esteticului extraartistic diversele proprietăți funcționale ale respectivelor obiecte, fapte etc. se „decupează" mai net, acționează mai autonom și sînt mai lesne de decelat decît în perimetrul artei.

Dar pentru ceea ce discut aici tocmai problema prezenței și locului acestei funcții în artă prezintă interes. Radicalizînd tema, ea poate fi abordată prin următoarea întrebare: *există de fapt, o funcție estetică a artei?*

Acceptînd toate consecințele logice ce decurg din teza „impurității" artei, precum și din cele arătate în paginile anterioare cu privire la funcția practic-utilitară a arhitecturii (*lato sensu*), răspunsul nu poate fi decît negativ. Căci dacă pînă și această funcție — care, conform principiului apracticității, se află la antipodul artei — se „estetizează" pe măsură ce *edilizia* se apropie de *architettura* și se „prelungește" în ea înseamnă că ceea ce numim noi „funcția estetică" nu numai că își găsește temei *în* și își trage seva *din* ansamblul elementelor eterogene din care se constituie (printr-un proces de „distilare") arta, ci chiar înglobează și asimilează respectivele elemente. „Impuritatea" artei trebuie deci înțeleasă ca fiind nu doar *contopirea* elementelor eterogene într-un tot, ci și *topirea* în estetic a componentelor originar extraestetice ale operei; de aceea funcția estetică

* Problema funcției estetice a limbajului va fi abordată în alt capitol al cărții.

nu poate fi izolată și abordată separat de totalitatea operei artistice — cum se întîmplă în cazul examinării celorlalte însușiri, semnificații, funcții — nici măcar din necesități de analiză teoretică.

Această stare de lucruri a fost, într-un fel, intuită, în mișcarea noastră de idei, de Ion Pascadi, căci iată ce scria el într-o lucrare apărută pe la începutul anilor '70: „Vom defini deci funcția artistică a unei opere sau a unui curent drept însăși existența sa în mișcare și cîmpul de posibilități pe care tocmai această dinamicitate îl oferă pentru statuarea rolurilor, locurilor, efectelor și rangurilor pe care opera sau curentul respectiv le pot dobîndi" [25]. Definiția nu este prea clară și nici nu „cade" exact pe problema pe care o discut. Mai mult, autorul vorbește — în alt capitol al cărții (p. 153) — și de funcția estetică; dar atît din absența oricăror referiri la prezența acesteia în opera de artă, alături de sau în cadrul celei artistice, cît și din diversele caracterizări ale acesteia din urmă, rezultă că el consideră că în opera de artă funcția estetică se convertește în cea artistică. Reținînd deci această identificare a funcției artistice cu opera de artă în totalitatea ei, întrebarea este ce rost mai are să vorbească de o funcție artistică a artei?

Referirea la funcția estetică este făcută de I. Pascadi în legătură cu disocierea artei de esteticul extraartistic, autorul împărtășind opinia potrivit căreia semnul distinctiv al artei îl constituie faptul că funcția estetică devine precumpănitoare. El nu insistă asupra problemei și nu-l citează pe Jan Mukařovský ale cărui lucrări (la care am mai făcut trimitere) probabil nu le cunoștea, nefiind traduse în românește la acea dată. Or, esteticianul ceh este unul dintre puținii (poate chiar singurul) care întreprinde o cercetare cu adevărat sistematică în acest domeniu*, atenția pe care el o acordă funcției estetice explicîndu-se prin convingerea sa că „locul conceptului de frumos, ca premisă metodologică fundamentală

[25] PASCADI, Ion, *Nivele estetice*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972, p. 139.

* Dintre lucrările lui J. Mukařovský traduse în românește și reunite în volumul *Studii de estetică* (ed. cit.) următoarele se ocupă de problema funcției estetice (dau, între paranteze, anul primei publicări — respectiv, comunicări — a fiecărui text, enumerîndu-le în ordine cronologică, pentru a învedera îndelungata continuitate a preocupărilor): „Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale" (1936); „Cu privire la problema funcțiilor în arhitectură" (1937—1938); „Estetica limbii" (1940); „Locul funcției estetice printre celelalte funcții" (1942); „Arta" (1943); „Concepte cehoslovace în teoria artei" (1947).

(a demersului teoretico-estetic, C.R.), îl ia conceptul de funcție" [26]. Nu mă opresc prea îndelung asupra teoriei mukařovskýene a funcției estetice. Notez totuși că — direct sau indirect — contribuțiile respective la dosarul problemei vin în sprijinul punctului de vedere pentru care pledez în acest capitol. Între altele, el susține explicit — după cum am mai arătat — că trecerea de la extraartistic la artistic este graduală, idee pe care o reia de mai multe ori.[27] Aici totul e clar. Cît privește problema contopirii elementelor eterogene în realitatea unitară și unică a operei de artă (deci, problema „impurității"), poziția esteticianului ceh mi se pare cel puțin discutabilă, chiar contradictorie. Pe de o parte, funcția estetică este examinată ca o determinație distinctă a operei de artă. Pe de altă parte, este suficient să zăbovim puțin asupra paginilor în care autorul analizează această funcție, încearcă să o definească pentru a constata că, în ultima instanță, singura ei trăsătură cu adevărat specifică rezidă în faptul că forma atrage atenția asupra ei; căci, de pildă, desfătarea spirituală ce însoțește contemplarea operei de artă (și pe care esteticianul ceh o consideră „o însușire importantă a funcției estetice" [28] nu poate proveni *doar* din surse ce sînt în principiu și radical *altceva* decît elementele cognitive, etice, politice etc., care formează încărcătura de tilcuri a respectivei creații. Este deci perfect explicabilă împrejurarea că lui Mukařovský îi „scapă" afirmații ca: „problema locului funcției estetice printre celelalte funcții, a situației ei în structura funcțiilor, reprezintă de fapt problema esteticului în afara artei" [29]; sau, încă și mai clar: „în măsura în care opera de artă este percepută ca fenomen de artă, sinteza finală a funcțiilor poartă amprenta atît de pronunțată a funcției estetice încît și funcția extraestetică (autorul se referă, în context, la una — oricare — dintre funcțiile extraestetice, C.R.) se înfățișează ca fapt estetic" [30].

Nu-mi rămîne decît să exclam *Quod erat demonstrandum* sau să mă întreb din nou, la fel de retoric ca și mai înainte: ce rost mai are să se vorbească despre o funcție estetică a artei?

Am încercat să demonstrez că despre funcția estetică se poate discuta numai cu referire la esteticul extraartistic.

[26] MUKAŘOVSKÝ, Jan, *op. cit.*, p. 96.
[27] *Idem*, p. 23—25 și 139—142.
[28] *Idem*, p. 24.
[29] *Idem*, p. 94.
[30] *Idem*, p. 141.

Căci numai aici respectiva funcție are o existență distinctă în raport cu celelalte funcții, chiar dacă depinde de acestea. De aceea, oricît de intensă ar fi bucuria estetică pe care o încercăm privind automobilele de ultim tip dintr-o expoziție, urmărind cu încîntare subtilele meandre ale unui raționament teoretic sau asistînd la o competiție sportivă, ea nu ne va împiedica să percepem, să gîndim și să apreciem distinct performanțele în exploatare, adevărul și — respectiv — victoria. „Estetizarea" tot mai accentuată a funcțiilor originar extraestetice determină și o corespunzătoare „subminare" a existenței distincte a funcției estetice, care în artă nu mai poate fi disociată — cum spuneam — nici măcar în analiza teoretică, de celelalte funcții. Și dacă am izbutit să argumentez convingător aceste idei, înseamnă că *nu ponderea funcției estetice, ci gradul de dificultate pe care îl întîmpinăm în tentativa de a o delimita de alte funcții dă măsura apropierii sau integrării unei manifestări umane sau unui artefact* de și — *respectiv* — în *sfera artisticului*.

Ideea poate fi dusă mai departe. Chiar în cuprinsul artei, în măsura în care avem de-a face cu o creație mai izbutită, în aceeași măsură devine mai cert sortită eșecului tentativa de a separa funcția estetică și de a o aborda ca pe o însușire distinctă a operei; căci în aceeași măsură, de asemenea, se realizează și „estetizarea" tuturor celorlalte funcții, ca și de altfel — topirea și contopirea într-un tot organic a tuturor atributelor, semnificațiilor etc. ale respectivei creații. Se poate deci afirma că *în artă tipologicul și axiologicul coincid*, cel puțin ca tendință generală; altfel spus că „arta adevărată" este și „adevărată artă". Ceea ce explică (și parțial justifică) faptul că mulți autori consideră că obiectul esteticii este *capodopera*. Prin urmare, așa-numitele „arte utile" sînt într-adevăr „arte minore", dar nu atît din perspectiva vreunui criteriu axiologic universal, cît ca *arte*, adică în sensul că ele nu realizează integral specificul (deci și valoarea specifică a) artisticului.

Un alt temei (ultimul pe care îl mai aduc în discuție) al trecerii graduale de la non-artă la artă și, implicit, al caracterului deschis al conceptului de artă îl constituie natura obiectiv-*subiectivă* (cu accent pe cel de-al doilea termen) a artei și a esteticului în general. Nu o să zăbovesc asupra problemei — la care, de altfel, m-am mai referit — întrucît este vorba de o idee larg acceptată în gîndirea teoretico-estetică. Literatura de specialitate abundă în aserțiuni privind faptul că opera de artă, ca fapt de cultură spirituală, este

doar o virtualitate care se actualizează numai în şi prin receptare; că — aşa cum frumos zice G. Lukács — în sfera esteticului (şi, aş adăuga, cu atît mai mult în cea a artei) *esse est percipi* devine un adevăr esenţial; că valoarea estetică, pentru a fiinţa ca atare, trebuie percepută în seria valorilor estetice; că receptarea socială a operei nu este o simplă recunoaştere a statutului şi valorii ei artistice, ci un constituent al acestora; că publicul este „co-autor" al operei etc.

Şi dacă toate aceste teze stau sub semnul adevărului (şi stau!) cad toate pretenţiile de a găsi esenţa artei — şi a esteticului în general — în anumite particularităţi configurative ale formei obiective care constituie suportul material al frumosului şi artei; iar toate demersurile făcute în acest sens — în întreaga istorie a gîndirii teoretico-estetice, de la căutările lui Pithagora pînă la ultimele reverberaţii ale structuralismului — operează, în cel mai bun caz, în cîmpul *premiselor*, nu în cel al *esenţei* esteticului şi artisticului. Mai mult. Calitatea de însuşiri inerente şi definitorii ale esteticului (şi, respectiv, artei) ce le era şi le mai este atribuită — conform unor străvechi şi ultraprestigioase canoane — unora dintre particularităţile configurative ale formei (ca simetria, ritmul ş.a.) este pusă în criză de creaţii semnificative din arta secolului nostru şi contestată explicit de diverşi autori. Pe exemple luate în special din muzică (Schoenberg, Şostakovici, Prokofiev) şi arhitectură (Scharoun, Le Corbusier), dar şi din design (un autobuz destinat transportului comun în Milano, un avion vest-german de recunoaştere), Giovanni Klaus Koenig demonstrează fertilitatea asimetriei, aritmicităţii şi disonanţei în creaţia de frumos, denunţînd preferinţa excesivă pentru simetrie ca pe o dovadă de lenevie a spiritului, incriminînd repetitivitatea obsesivă a ritmurilor simple ca pe un confort al nerozilor şi nevolnicilor, ca pe un instrument din arsenalul tehnicii represive a oricărui fascism, a oricărei dictaturi asupra gîndirii[81].

Nu e nevoie să fim de acord cu toate afirmaţiile teoreticianului italian pentru a vedea în opiniile sale ceva mai mult decît o concesie făcută modei contestaţiilor de tot felul. Luarea sa de poziţie este mai curînd semnul unei anumite lucidităţi a gîndirii teoretico-estetice contemporane, care evită tot mai mult să considere diversele caracteristici ale formei estetice drept... „universalii". Esenţială şi decisivă pentru

[81] *„Giovanni Klaus Koenig sulla linguistica architettonica*, în "L' architettura", nr. 231, gennaio, 1975, p. 582—587.

apartenența sau nonapartenența unui text (= formă semnificativă) la sfera esteticului (sau, respectiv, a artisticului) nu este prezența uneia sau mai multor trăsături configurative imanente, obiective, nici suma sau sinteza unor atari trăsături, ci atitudinea față de el. Teza că nu orice fel de structură a textului poate vehicula o încărcătură semantic-artistică (sau, în termenii teoriei actelor de limbaj, poate provoca o emoție artistică) este valabilă doar în culturi date, în virtutea faptului că în orice cultură există și funcționează anumite convenții în acest sens; dar ea își pierde valabilitatea dacă ne referim la întreaga experiență cultural-artistică a omenirii. Căci dacă, urmîndu-l pe Tudor Vianu, afirmăm că o formă semnificativă nu devine pentru noi operă de artă decît dacă o percepem în sfera artisticului, nu este mai puțin adevărat că, în *anumite limite*, aserțiunea poate fi reformulată astfel: aproape orice formă semnificativă (produsă de om, firește) devine pentru noi artă dacă o percepem în sfera artisticului.

Într-o atare perspectivă, devine evident că arta — ca fenomen, dar și ca noțiune — este major dependentă de subiect (de sistemul convențiilor sădite în noi de tradiția cultural-artistică în care ne-am format) și accentuat autonomă față de structurile configurative obiective.

În fond, butada lui Croce „arta e ceea ce toată lumea știe că este" [32] dă seama de un adevăr fundamental.

* * *

Este, desigur, timpul să încerc a schița o concluzie la întreaga discuție din această secvență tematică a volumului, referitoare la conceptul de artă.

Principala idee ce se desprinde din cele afirmate privește imposibilitatea surprinderii conținutului conceptului în cauză, printr-o definiție unică și universal valabilă. Sînt deci pe deplin explicabile și legitime atît cumularea (în istoria esteticii), cît și co-prezența (în mișcarea de idei din diferite epoci, mai cu seamă cea contemporană), a unui foarte numeros și variat set de definiții date artei; după cum am arătat, s-a procedat chiar la o clasificare a acestora. Această abundență, diversitate și variabilitate (în timp) a respectivelor definiții justifică poziția adoptată de E. Garroni care vorbește despre

[32] CROCE, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, trad. rom., Ed. Științifică, București, 1971, p. 61.

„noțiunea plurală de artă", afirmînd că aceasta trebuie înțeleasă „ca o categorie culturală elaborată intersubiectiv" și că are „un caracter cultural nu teoretico-clasic" [33]. În același spirit — dar parcă cu un și mai apăsat accent pus pe caracterul istoric-provizoriu al definițiilor și accepțiunilor date termenului — W. Hofmann, susține că „noțiunea de artă este un concept convențional" [34] (cîteva rînduri mai jos el afirmînd — într-o formulare ce reia fidel butada croceeană citată de mine ceva mai înainte — că „arta e ceea ce e acceptat de noi ca atare").

În ceea ce mă privește, așa cum rezultă din titlul acestei secvențe, am optat pentru teza: *conceptul de artă este un concept deschis*. Înrudită cu expresiile „noțiune plurală" și (mai ales) „noțiune convențională", citate imediat anterior — ca și altele, de relativ largă circulație, cum sînt „fuzzy concept" sau „concept generic" — sintagma *„concept deschis"* are, cred, avantajul unei mai bogate încărcături semantice. Căci ea *presupune*: imposibilitatea circumscrierii exacte a semnificației extensionale, ca și a întocmirii unui inventar „complet" al determinațiilor ce concură la intensiunea termenului de artă; istoricitatea și accentuatul dinamism al conceptului, care se reînnoiește continuu, odată cu evoluția fenomenului artistic și a „orizontului de așteptare" al publicului (și, deci, *implică*: diversitatea și variabilitatea accepțiunilor date vocabulei în cauză, caracterul gradual al trecerii de la non-artă la artă); de asemenea, ea *ne lasă toată libertatea* să considerăm orice accepțiune sau definiție ca fiind relativă, parțială, invederînd o perspectivă predilectă asupra artei; în sfîrșit, sintagma „concept deschis" *sugerează* implicarea subiectivității în orice raportare la artistic, deci angajează și ideea de convenție, precum și — ceea ce prezintă un interes special pentru ce discut aici — sugerează oportunitatea unei modalități oarecum netradiționale (sau, în orice caz, mai puțin utilizate) de a proceda la definirea conceptului de artă.

Această ultimă precizare face trimitere la situația dilematică în care se găsește, inevitabil, orice estetician, situație pe care Umberto Eco — după ce invederează limitele oricărei definiții date artei (orice definiție de acest fel este o generali-

[33] GARRONI, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964, p. 142—146.

[34] HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, trad. rom., Ed. Meridiane, București, 1977, p. 41.

zare nonverificabilă, este grevată de istoricitate, susceptibilă aşadar de a fi modificată în alte contexte etc.) — o rezumă astfel: „în momentul în care vorbeşti despre artă, fie şi doar pentru a nega posibilitatea de a o defini conceptual, nu te sustragi cerinţei de a defini" [35]. Observaţia lui Eco ne reaminteşte acea „condiţie dramatică a esteticianului" la care m-am mai referit. Numai că, în acest caz, există o ieşire din situaţie, prin acceptarea tezei lui Garroni potrivit căreia noţiunea de artă „are un caracter cultural şi nu teoretico-clasic", altfel spus prin renunţarea la ambiţia unei definiţii riguroase, elaborate după regulile clasice de definire.

Surprinderea esenţei artisticului este un proces asimptotic, constituit şi activat de fiecare dintre perspectivele teoretice de majoră însemnătate din istoria esteticii. O nouă definiţie dată artei nu o înlocuieşte pe alta, ci se alătură celor deja existente, estetica împrumutînd astfel ceva din condiţia obiectului ei privilegiat de studiu.

Definirea artei nu e deci o problemă de DICŢIONAR, ci una de ENCICLOPEDIE.

---

[35] ECO, Umberto, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, 1972, (seconda edizione), p. 152. De notat că formularea, în italiană, cu care se încheie afirmaţia citată — „... all'esigenza della definizione" — are, pe lîngă sensul (prevalent) de „obligaţia (imperativul) de a defini" — sens pentru care am optat în traducere — şi un înţeles subsidiar ce trimite la regulile (exigenţele) definiţiei, de care nu ar trebui să ne considerăm absolviţi.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III. ARTĂ ŞI SEMIOSIS

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. O PERSPECTIVĂ POSIBILĂ: IDEEA DE CONVENȚIE

Titlul de mai sus exprimă clar intenția de a încerca legitimarea unui anume punct de vedere asupra artei, cel întemeiat pe ideea și conceptul de convenție. O atare tentativă plasează automat întregul demers pe firul unei foarte îndelungate tradiții care, în virtutea autorității protagoniștilor, onorează și inhibă: tradiția teoriilor estetice axate pe cîte un concept-cheie (cel de *mimesis*, de pildă) sau pe cîte o aserțiune-pivot (arta este: fuziunea *ideii* cu sensibilul, gîndire în imagini, proiecția intuiției în expresie ș.a.).

Dar de o anume caracteristică a acestei prestigioase tradiții mă delimitez cît se poate de răspicat. Am în vedere faptul că cei mai mulți dintre exponenții respectivei direcții își apreciază fiecare — uneori chiar în declarații exprese — concepția estetică pe care o propun (sau la care aderă) ca fiind, dacă nu singura valabilă, în orice caz cea mai fertilă teoretic, deci cea mai îndreptățită din toate. În ceea ce mă privește, consecvent cu cele afirmate în capitolul anterior cu privire la „modestia esteticii", socot ideea de convenție — așa cum se stipulează în titlul de mai sus — doar „o perspectivă posibilă" asupra artei, la rînd cu celelalte, o perspectivă cu virtuțile și limitele ei, luminînd cu precădere anumite determinații ale obiectului de studiu, obnubilînd altele; o perspectivă ce se înscrie în mișcarea ideilor estetice fără a contesta legitimitatea și meritele celorlalte direcții de gîndire, fără a se substitui vreuneia dintre ele sau a revendica pentru sine un statut privilegiat. Este o simplă *ipoteză de lucru*, în accepțiunea largă a expresiei. O accepțiune ce stă sub semnul definiției — admirabilă nu numai prin „parfumul" epocii — dată

de Dimitrie Cantemir cuvîntului ypothesis [1], voievodul cărturar conferind termenului în cauză o dublă viză semantică: una „ontologică", prin care se face trimitere la esența realului, la ceea ce se află dincolo de aparență, dar răzbate în aceasta („Supunere, lucrul pre carile altele să sprijinesc"... „arătarea și materia"), cealaltă „retorică", indicînd punctul de plecare și concluzia, perspectiva fundamentală și privilegiată, dintr-un discurs („Iar la ritori să înțelege întrebare hotărîtă și sfîrșită, pre lîngă carea toate mărginile întrebării să învîrtejesc").

Într-o etapă a istoriei esteticii (mă refer la secolul XX) în care s-au confruntat și succedat incomparabil mai multe curente de idei ca oricînd, în care distanțarea reciprocă a tipurilor de cunoaștere „galileian" și „hegelian" (cum le denumește Max Bense) a atins acel nivel critic dincolo de care însăși identitatea esteticii ca disciplină teoretică este periclitată și în care pe planul priorităților tematice (corelate, inevitabil, cu concepții doctrinare) se înregistrează rapide și spectaculoase reierarhizări [2], așadar într-o atare etapă de evoluție a esteticii, exclusivismul, orgoliile partizane, pretențiile de universală valabilitate ș.a. devin „piese de muzeu". De altfel, acceptarea pluralismului teoretico-metodologic în estetică, drept situație logic legitimă și epistemologic fertilă, înseamnă nu numai, cum am mai sugerat, adecvarea gîndirii teoretico-estetice la specificul obiectului ei privilegiat de studiu („ilimitarea simbolică" a artei), ci și integrarea într-un anume „spirit al veacului" ce rezidă în recunoașterea caracterului relativ, parțial, predilect al oricărui construct teoretic. Cu deplină îndreptățire, deci, G. Morpurgo-Tagliabue — unul dintre specialiștii în istoria esteticii din secolul XX — scrie următoarele: „Relativitatea punctelor de vedere din care se poate emite o judecată estetică, altfel spus varietatea de aspecte ale acestui domeniu pe care-l numim «artă» și

[1] CANTEMIR, Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, Editura Minerva, București, 1973, p. 32.

[2] În alocuțiunea rostită la ședința inaugurală a celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică (București, 1972), Joseph Gantner afirma că generația sa — generația celor născuți în jurul anului 1900 — a văzut succedîndu-se *„patru faze* de convingeri și doctrine estetice", trei dintre acestea fiind definite de vorbitor în perspectivă exclusiv tematică: estetica stilului, estetica fanteziei creatoare, estetica mediului vital (vezi: „Actes du VII Congrès International d'Esthétique", vol. I, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 30—31). De fapt, aceste „faze" sînt mult mai numeroase, enumerarea de mai sus lăsînd, inexplicabil, deoparte momentele de prevalență a unor teme ca: structura operei, receptarea ș.a.

a criteriilor în care noi îl înscriem, este o consecință a sensului istoric de care este pătrunsă cultura contemporană și *coincide cu caracterul deschis, cu sensul policentric al oricărei viziuni moderne* (subl. mea, C.R.), la care nu putem renunța" [3].

De aceste circumstanțe țin seamă cînd consider ideea de convenție doar o perspectivă posibilă asupra artei.

Termenul *convenție* are o încărcătură semantică mult mai bogată decît se crede îndeobște. Chiar și în vorbirea curentă accepțiunile în care el este utilizat sînt surprinzător de numeroase și de diverse: *învoială, acord* (expres sau tacit), *legămînt, normă acceptată* (deci nu „naturală"), normă referitoare la comportamentul oamenilor și/sau la felul lor de a gîndi (așa-numitele *convenții sociale*). De notat frecventa conotație axiologic negativă a vocabulei, care poate sugera non-legitimitatea, non-necesitatea și caracterul formal al unei norme de politețe, al unui ceremonial, poate sugera deficitul de sinceritate în manifestările comportamentale, în exprimarea unei opinii etc.

Cuvîntul în cauză își păstrează accentuata sa polisemie și atunci cînd devine termen al unor limbaje mai mult sau mai puțin specializate. În limbajul juridic, de pildă, prin *convenție* se înțelege *contract, aranjament, compromis, angajament, pact, tratat, concordat, protocol* etc., încheiate între persoane, instituții sau state (păstrarea semnificației principale din vorbirea cotidiană este evidentă); dar vocabula în cauză poate însemna și *articol, dispoziție, stipulație* din cuprinsul documentelor respective. După tipurile de activități și/sau relații pe care le vizează, convențiile juridice pot fi *matrimoniale, comerciale, vamale, de cooperare economică, culturală, științifică* etc., *militare, politice* (în aceste din urmă cazuri se mai pot numi *alianțe*). În limbajul politic (în sfera căruia am și pătruns deja, prin ultimele tipuri de convenție menționate) termenul pe care îl discut mai poate indica o reuniune a reprezentanților diferitelor categorii sociale, forțe politice etc., reuniune menită să ia decizii de o însemnătate deosebită (de pildă, adoptarea sau modificarea unei constituții); astfel de *convenții* sînt consemnate în istoria Angliei (1688) sau în cea a Franței (1792—1795). Și tot *convenție* se numește, în S.U.A., congresul unui partid politic, organizat în scopul desemnării candidatului respectivului partid la alegerile pentru funcția de președinte al

[3] MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Estetica contemporană*, trad. rom., vol. II, Editura Meridiane, București, 1976, p. 410—411.

țării. În disciplinele filosofice, ca logica și epistemologia, noțiunea examinată aici stă la baza concepțiilor ce se autodenumesc și/sau sînt caracterizate drept *convenționalism*, concepții ilustrate de lucrările lui Hobbes, H. Poincaré, R. Carnap, A. Tarski ș.a.; în astfel de demersuri termenul *convenție* este folosit pentru a contesta faptul că noțiunile și principiile științei au un temei și un conținut obiectiv. Merită subliniată, cred, împrejurarea că în atari cazuri revine în semantica termenului de care mă ocup o oarecare semnificație axiologic negativă, cel puțin în sensul afirmației lui W. V. O. Quine: „nota dominantă a convenționalului este o anume indiferență" [4], afirmație cu o valabilitate ce depășește, cred, cu mult teritoriul filosofiei limbajului la care face expres trimitere autorul. O semnificație — mă grăbesc să adaug — din care poate deriva o atitudine epistemologică eminamente pozitivă, guvernată de ideea relativității adevărurilor dobîndite; semnalez, în această ordine de idei, că teza lui G. Morpurgo-Tagliabue (invocată mai înainte) referitoare la „sensul policentric al oricărei viziuni moderne" consonează cu carnapianul „principiu al toleranței", pe care cunoscutul exponent al „cercului de la Viena" l-a denumit și „principiul convenționalismului" [5].

Trecînd la domeniul artei, procedeul inventarierii accepțiunilor date termenului nu-și mai are rostul, întrucît convenția se implică în artistic *și* în modalități în legătură cu care noțiunea respectivă nu este utilizată. Restringînd discuția la ceea ce este esențial în raportul artă-convenție, două mi se par a fi ipostazele, formele de realizare, determinațiile etc. ale acestui raport, care se impun atenției: pe de o parte, prezența unor convenții explicite; pe de altă parte, convenția ca principiu constitutiv al artei în general (deci și perspectivă legitimă în teoria estetică).

În primul caz, problema apare în special în cercetarea microstructurilor textului artistic, fiind convenții acele elemente de limbaj sau fragmente de text — în cazul literaturii, de la morfem pînă la nivelul frastic — a căror semnificație conotativă a devenit, datorită frecventei lor utilizări, larg cunoscută social. Este vorba de foarte numeroasele și variatele simboluri, metafore, comparații, personificări etc. (*vulpe* = șiretenie; *bufniță* = înțelepciune; *cîine* = tovarăș credin-

[4] QUINE, W.V.O., *Prefață* la lucrarea „La convenzione", de David K. Lewis, trad. ital., Editura Bompiani, Milano, 1974, p. 8.

[5] Apud: DUMITRIU, Anton, *Istoria logicii*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 1019.

cios, dar și om rău; *valurile mării* = încercările vieții etc.), care sînt destul de des folosite și în comunicarea extraartistică (ceea ce, între altele, învederează tocmai „convenționalizarea" lor), dar la care face apel în special creatorul de artă. Frecvente în artele care urmăresc reprezentarea — și mai cu seamă în literatură — atari convenții sînt prezente și în alte teritorii ale artisticului. Mă gîndesc, de pildă, la acele elemente ale limbajului arhitectonic — cum sînt emblemele specifice diferitelor religii de pe respectivele edificii de cult — pe care un teoretician al domeniului le-a denumit *semne de accentuare calificativă*[6]. Aceste semne îndeplinesc aceeași funcție semiotică pe care o au și formulele de început și de sfîrșit din numeroase basme („A fost odată, ca niciodată..." sau „Era pe vremea cînd puricele se potcovea cu 99 de ocale de fier...", respectiv, „Am fost și eu la nuntă și am cărat apă cu ciurul..."); ele indică în ce „cheie" trebuie citite textele în cauză. Astfel de elemente semiotice care orientează decodajul — și care, potrivit modelului jakobsonian, aparțin funcției metalingvistice a limbajului* — pot rezulta și din contribuții simultane ale mai multor tipuri de „limbaje", cum se întîmplă, de pildă, în cinematograf unde o gamă foarte variată de subcoduri — suprapunere de imagini, filmare „cu încetinitorul", un anume fond muzical, culori mai palide ș.a. — sînt „convocate" pentru a sugera „irealitatea" unei secvențe (fiind vorba de un vis, de o amintire etc.).

Exemplele citate permit constatarea generală că există o mare varietate de convenții în artă. Afirmația privește în primul rînd literatura unde tipologia convențiilor acoperă un larg evantai cuprinzînd de la sintagmele recurente din poezia populară, în care se împletesc intenția eufonică, funcția evocativă și (uneori) reziduuri ale unor formule magico-religioase de demult („Lerui-ler", „Frunză verde" ș.a.), pînă la (să zicem) artificiul utilizat de unii scriitori ce plasează la începutul romanului sau nuvelei o declarație a naratorului, potrivit căreia el nu face, în cele ce urmează, decît să reproducă fie un text găsit în cine știe ce cufăr vechi, fie ce i-a povestit un personaj straniu, întîlnit întîmplător etc. După cum se poate observa unele dintre convenții deși sînt identificabile la nivel infra-textual, vizează opera în ansamblul ei.

Înțelegînd termenul în cauză în accepțiunea sa restrînsă

---

[6] KOENIG, Giovanni Klaus, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Florența 1970, p. 69.

* Modelul jakobsonian al funcțiilor limbajului va fi analizat ceva mai departe.

delimitată, așa cum s-a făcut în pasajele anterioare, prezența convențiilor în artă constituie obiect de cercetare mai cu seamă pentru critici, specialiști în stilistică, în istoria diverselor ramuri artistice, în etnologie etc. Pentru teoria generală a artei problema prezintă interes doar prin unele aspecte și implicații ale ei, sau întrucît prilejuiește observații privind esența și mecanismele artei. Putem remarca, de pildă, că frecvența unor astfel de convenții în diverse texte nu este, în principiu, relevantă pentru valoarea estetică a acestora și nici măcar pentru apartenența sau nonapartenența lor la sfera artisticului. Ceea ce nu înseamnă că o atare frecvență este lipsită de orice semnificație. Dimpotrivă, ea poate constitui un solid punct de sprijin — mai ales dacă se are în vedere și despre ce convenții anume este vorba — pentru încadrarea unui text într-un anumit curent sau alt tip de creație artistică; de pildă: creație cultă sau folclorică (în cel de-al doilea caz convențiile sînt mult mai frecvente). Mai mult, frecvența convențiilor în creația artistică dintr-o anumită epocă și/sau țară poate da seamă de unele procese profunde din domeniul psihologiei sociale, așa cum sînt „tabuizarea magică" și „tabuizarea «estetică»" a obiectelor, despre care vorbește Blaga [7].

Cum spuneam, dacă prin convenție se înțeleg acele sintagme sau procedee — situate, îndeobște, la nivel infra-textual — care, datorită folosirii lor (adesea îndelungate), sînt imediat și spontan percepute și recunoscute drept convenții de către public, în acest caz problema este de interes oarecum secundar pentru teoria generală a artei. În schimb, convenția ca *principiu constitutiv al artei*, ca *determinație inerentă și inalienabilă a artisticității*, poate constitui o preocupare de primă însemnătate pentru estetician. Într-o atare situație (așa cum, de asemenea, am mai menționat) nu despre semantica termenului este vorba, ci despre *ideea de convenție*, ca „ypothesis".

Arta *este* convenție în primul rînd în sens de „a-realitate", „co-realitate" („Mitrealität" zice, în germană, Max Bense), este „joc secund", „aparență", „imagine" etc., ceea ce înseamnă că arta nu este reductibilă *la* sau identificabilă *cu* realitatea propriu-zisă (naturală sau socială); ea este o reflectare, un reflex, un simptom etc. al realității. Las de o parte, ca nefiind obiect al acestei discuții, faptul că însăși

[7] BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 283.

realitatea este greu de definit. Luînd deci termenul de realitate în accepţiunea lui curentă, aceasta este şi va fi întotdeauna izvorul prim al artei, temeiul pe care se înalţă şi se sprijină chiar şi cele mai fantastice zămisliri ale creatorilor de frumos. Dar artisticul nu poate fi satisfăcător definit, explicat şi interpretat limitîndu-ne doar la această funciară condiţionare anteică a lui. Depăşind, fie şi numai în anumite privinţe, opoziţia dintre autonomie şi eteronomie, perspectiva pe care o instituie ideea de convenţie facilitează înţelegerea artei ca univers uman situat alături de cel real şi dependent de acesta (deci „co-realitate"), avînd determinaţii, legi şi mecanisme proprii, dar mai ales fiind — prin însăşi „natura" sa imaginară, ficţională etc. — *altceva* decît realul (deci „a-realitate").

Ca ipoteză de lucru în analiza estetică (şi, firește, şi ca *ipostază* a „lucrului" analizat) noţiunea de convenţie permite evitarea impasului în care se ajunge dacă arta este considerată doar *imagine* (şi cu atît mai mult, *iluzie*) a realităţii. Căci dacă nu dilatăm excesiv şi abuziv sfera termenului, pînă la pierderea oricăror virtuţi semantice specificatoare, observăm lesne că nu orice operă este *imaginea* unei realităţi preexistente. Şi aici arhitectura este exemplul cel mai la îndemînă. Acestui exemplu i se alătură cel al *artei abstracte*, sintagmă ce a iscat justificate proteste ale unor creatori şi teoreticieni din arta veacului nostru — Jean Arp, Theo van Doesburg, Marcel Brion — care consideră mai nimerită denumirea de „artă *concretă*" [8], întrucît creaţiile aparţinînd acestei mişcări nu sînt imagini (cópii, modèle, analogii etc.) ale unor obiecte preconstituite.

Prin urmare, convenţia înţeleasă ca *a-realitate* (şi cu atît mai mult, ca *irealitate*) nu funcţionează — în sensul în care discut aici întreaga chestiune — în perimetrul artelor care nu urmăresc reprezentarea (caracterul *real* al operei de arhitectură nu poate fi nicicum pus sub semnul întrebării). Ea are însă un rol esenţial în artele care urmăresc reprezentarea, mai ales în cazul acelor opere şi, respectiv, curente care aspiră la fidelitatea maximă a imaginii artistice faţă de realul reprezentat. Nu am în vedere, aici şi acum, faptul că orice imagine artistică este şi un *construct* realizat — indiferent de nivelul de conştientizare a acestei stări de lucruri — şi potrivit anumitor norme acceptate în cultura respectivă. Ceea ce vreau

[8] BRION, Marcel, *Arta abstractă*, trad. rom., Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 30 şi urm.

să subliniez deocamdată este implicarea convenției în actul percepерii unor astfel de imagini artistice, al receptării unor atari opere.

Oricît de puternică ar fi impresia de real, de autentic, pe care o provoacă o operă de artă — și mă gîndesc inclusiv la acele ramuri și genuri (filmul, teatrul, romanul ș.a.) în cazul cărora receptarea operei poate implica o intensă atitudine participativă, asumarea de către spectator sau cititor a destinului unui personaj, „trăirea" întîmplărilor prezentate — o raportare adecvată la o astfel de creație artistică și o emoție autentic estetică generată de receptarea ei presupun cu necesitate *un sentiment ultimativ de irealitate*. Intenția delegitimantă, ascuțișul critic îndreptat împotriva artei, conotate de „contrarietățile" (cum le numește Vianu) postulate de Platon — care, după cum se știe, observa malițios că, asistînd la tragedii, oamenii își savurează plînsul, precum și că ceea ce în viață i-ar îndurera devine în spectacol izvor de bucurie — își au punctul de plecare în subaprecierea, sau chiar ignorarea, rolului ce revine *conștiinței ficționalului* în geneza emoției estetice (în cazul receptării operelor ce stau sub semnul mimesis-ului). Ceea ce numesc „sentiment ultimativ de irealitate" sau „conștiința ficționalului" constituie o stare interioară cu totul specială, nesatisfăcător exprimată de respectivele sintagme. Nesatisfăcător exprimată întrucît nu-i vorba nici de un proces doar afectiv, dar nici de acea dedublare lucidă a eului la care se referă Gombrich cînd afirmă — și pe bună dreptate — că „nu putem, strict vorbind, să ne supraveghem pe noi înșine în momentul cînd avem o iluzie" [9].

Conștiința ficționalului ar putea fi, deci, caracterizată — preluînd o formulă a lui Ștefan Lupașcu, dar pe care acesta o utilizează cu referire la artistul-creator — drept o conștiință fără conștiință de sine [10]. Astfel înțeleasă, ea acționează asupra iluziei, în receptarea operelor artistice axate pe năzuința „fidelității față de real", în următoarele modalități:

— Într-un anume sens, conștiința ficționalului înlătură iluzia, întrucît prezența ei în procesul contemplării estetice (nu ca atitudine introspectivă intențională, lucidă, ci doar ca „fundal") barează calea realizării unei iluzii totale. Or, se poate afirma că, la limită, o iluzie care nu este totală nu mai este nici măcar o „simplă" iluzie.

---

[9] GOMBRICH, E.H., *Artă și iluzie*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1973, p. 35.

[10] LUPASCO, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, trad. rom., Editura Politică, București, 1982, p. 361.

— De fapt, conștiința ficționalului nu înlătură iluzia, ci doar o împiedică să invadeze întregul cîmp al subiectivității spectatorului sau cititorului, permițînd totodată funcționarea anumitor „mecanisme" ale acesteia. Astfel, prin veridicitatea lor situațiile înfățișate în opera de artă se înscriu în sfera posibilului, insinuînd în subiectul receptor — adesea la nivelul semi-conștientului — teama sau speranța că el însuși ar putea fi antrenat în atari situații. Depinzînd de caracterul cel puțin posibil al evenimentelor narate sau înfățișate, autosituarea (imaginară) în „miezul" acestora explică esența emoției tragice, așa cum a fost definită încă de Aristotel: frică + milă. Căci nu ne este frică decît de ceea ce ni se poate întîmpla și nouă înșine, și nu ne este milă decît de cel care este, într-un fel sau altul, semenul nostru (de aceea mila include frică).

— În sfîrșit, conștiința ficționalului modifică însăși esența reacției subiective a receptorului față de ceea ce el citește, vede sau ascultă. Ea spiritualizează această reacție, deschizînd semantica faptelor (individuale, ca fapte) narate sau înfățișate de operă, către general, către zarea universalului. Ceea ce explică ireductibilitatea emoției estetice la o simplă stare afectivă, constituirea emoției estetice ca o sinteză a afectivului și intelectivului. O izbutită reprezentare scenică a pieirii unui erou tragic exemplar generează în conștiința spectatorului nu numai milă pentru erou, spaimă pentru sine și revoltă împotriva forței ucigașe, ci și meditația asupra condiției umane, asupra valorilor etc. Utilizarea excesivă a amănuntelor „realiste" în înfățișarea unui atare eveniment determină, după cum se știe, degradarea sentimentului tragic (stare subiectivă eminamente culturală) în oribil (reacție biologică).

Ca și în cazul unui organ de simț, a cărui importanță ni se învederează mai cu seamă cînd acesta nu-și îndeplinește funcția specifică, și în cel al conștiinței ficționalului tocmai absența ei îi pune pregnant în evidență, prin ricoșeu, rolul și însemnătatea în receptarea artei. Un exemplu literar ni se impune, deși valoarea textului respectiv este relativ modestă: reacția eroului titular din nuvela *Moș Gheorghe la expoziție*, pe care autorul (Spiridon Popescu) — urmărindu-i periplul bucureștean — îl face să poposească și în sala Teatrului Național. Nedumeririle, indignarea și revolta personajului nu au nimic comun cu emoția estetică întrucît cel în cauză confundă spectacolul cu realitatea. Prozatorul poporanist a sesizat corect că iluzia (iluzia totală) este total dis-

funcțională în receptarea artei. Așa stînd lucrurile, înseamnă că iluzia nu poate fi nici țelul creației artistice. O spune expres, între alții, Hegel care, pornind de la cîteva „exemple de imitație absolut amăgitoare" (cum sînt strugurii pictați de Zeuxis, „dați începînd din vechime drept triumf al artei... fiindcă i-ar fi ciugulit niște porumbei") afirmă că „trebuie să dezaprobăm tocmai pe cei ce cred că înalță opera de artă cînd consideră un efect atît de umil drept ultimul și cel mai înalt efect pe care ea l-ar putea produce" [11].

Dacă, așa cum am încercat să arăt în ultimele pagini, convenția — ca principiu constitutiv al artei — definește, într-o primă abordare a problemei, ceea ce am putea numi un *regim de existență* (imaginară, ficțională) a operei în raport cu realitatea (naturală, socială), cea de-a doua mare viză a acestui principiu privește *regimul de funcționare* a creațiilor artistice, în perimetrul culturii spirituale.

Considerată din această perspectivă, ideea de convenție are drept cea mai apropiată „rudă" conceptul de *cod*, concept a cărui circulație a înregistrat (după cum se știe) o spectaculoasă intensificare în ultimele decenii, mai cu seamă ca urmare a ascensiunii semioticii în mișcarea de idei. Dar, ca termen științific, vocabula cu pricina a fost folosită — cronologic — în primul rînd în teoria informației, desemnînd aici un repertoriu de semne (convenționale), însoțit de un ansamblu de reguli (tot convenții) privind utilizarea respectivelor semne, totul servind la transmiterea de informații de la un emițător către un destinatar.

În cîmpul semioticii, noțiunea de cod privește mai întîi de toate statutul semnului, care este semn și funcționează ca semn în virtutea unei reguli acceptată de utilizatori. Pentru discuția din acest capitol, (mai precis pentru ceea ce am desemnat drept „cea de-a doua viză" a convenției) este, firește, semnificativ faptul că teza saussuriană referitoare la „arbitrareitatea" semnului este tot mai mult înlocuită cu ideea de „convenționalitate", aceasta trimițînd la caracterul *social* (de consens, acord tacit etc.) al funcției-semn. Nu e mai puțin adevărat însă că, dacă — după cum se știe — codul este implicat în instituirea și funcționarea *oricărui* tip de semne, în ceea ce privește convenția — în accepțiunea restrînsă, „tare" a cuvîntului — aceasta pare (cel puțin la „prima vedere") a-și învedera prezența doar în

[11] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. rom., Editura Academiei R.S.R., București, 1966, p. 48—49.

cazul semnelor artificiale. Despre aceste semne — pe care le consideră semne „propriu-zise, opunîndu-le celor „naturale" (indiciilor, simptomelor) — Adam Schaff scria acum un sfert de veac: „Cînd vorbim despre caracterul convenţional al semnelor artificiale, iar această convenţionalitate apare în diverse categorii de semne artificiale (într-un anumit grad chiar acolo unde funcţionarea a ceva ca semn se bazează pe o anumită asemănare cu obiectul substituit...) avem în vedere o înţelegere specială, *socială* a convenţionalului" [12].

Studiile de specialitate ulterioare elaborării cărţii din care am citat au demonstrat însă prezenţa convenţiei şi în cazul semnelor naturale, inclusiv în cazul acelor elemente înzestrate cu potenţial semiotic dar care se află la hotarul lumii semnelor. Mă gîndesc la analiza întreprinsă de U. Eco [13] cu privire la *amprente*. Situate alături de simptome şi indici, „amprentele *nu sînt semne*, zice Eco, ci *obiecte inserabile într-o funcţie-semn*". Geneza convenţiei, în acest caz, s-ar explica astfel: „Pe măsură ce experienţa unui anume eveniment a fost asociată cu o anume configuraţie întipărită, corelaţia, la început INDUSĂ ca rezultat al unei inferenţe, a fost cu timpul STABILITĂ ca regulă".

Pornind de la aceste observaţii, putem decela o anume deosebire între *arbitrar* şi *convenţional*. Astfel, ideea de arbitrareitate (a unui semn) se opune celei de *motivare* (a relaţiei *Sa-Sé*), în vreme ce ideea de convenţionalitate nu se opune. Dovada în acest sens o constituie tocmai amprenta (aşa cum o analizează Eco), întrucît aceasta deşi „este strict MOTIVATĂ de propria ei cauză", funcţionează semiotic în virtutea unei convenţii constituită prin experienţe anterioare. Împrejurarea evocată are o certă relevanţă pe plan teoretico-estetic, ea apărînd ca un posibil punct de plecare pentru înţelegerea faptului că un text atît de accentuat motivat, cum este textul artistic, se constituie şi funcţionează în temeiul şi în virtutea unor convenţii.

Revenind la principalul obiect al discuţiei din aceste pagini, este de observat — în continuarea celor afirmate în rîndurile anterioare — că noţiunea de *cod* este un instrument eficace pentru examinarea caracterului convenţional al artei deoarece ea (această noţiune) nu-i îngrădită de problematica structurii semnului, ci se inserează în tematica mai cuprinză-

---

[12] SCHAFF, Adam, *Introducere în semantică*, trad. rom., Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 195.

[13] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, p. 288—291.

toare a teoriei limbajului, a semanticii generale, a teoriei comunicării etc. (opoziția *cod-mesaj* nu este altceva decît un alt mod de a exprima dihotomia *limbă-vorbire*). O atare utilizare a vocabulei în cauză înseamnă nu numai o „dilatare" a perspectivei pe care o instituie ideea de cod, dar și o anume conștientizare a caracterului larg-cuprinzător al acestei perspective și mai ales a complexității și diversității mecanismelor la care face trimitere respectivul cuvînt.

De aici, din această complexitate și diversitate, derivă marea varietate a tipurilor de coduri semnalate în literatura de specialitate. Căci pe lîngă frecvent întîlnitele disocieri dintre *coduri* și *subcoduri* (*conotative*) sau particularizări ale ideii de cod potrivit diverselor tipuri de limbaje și teritorii de semioză (de ex. codul lingvistic, codul rutier, codul politeței) ș.a., întîlnim în cercetarea semiotică cele mai diverse tentative de sistematizare sau doar diferențiere a codurilor. Astfel, L. Prieto propune sistematizări ale codurilor după criterii ca: tipurile de diferențe între semnificați și semnalele lor, nivelele de articulare ș.a. [14]; U. Eco disociază între *coduri propriu-zise* și *S-coduri* [15]; la noi Paul Cornea propune, în recenta sa lucrare de teorie a lecturii, o clasificare în *coduri imperative, coduri probabiliste* și *coduri permisive* [16]; tot el citează, în lucrarea menționată, sistematizarea propusă de olandezul D. W. Fokkema privind codurile din beletristică, pe care autorul menționat le clasifică în: *codul lingvistic, codul literar, codul generic, codul perioadei sau sociocodul, codul idiolectal al autorului* [17]; iar un cunoscut specialist în semiotica artei cinematografice constată prezența, în această ramură de creație artistică, a peste 25 de tipuri de coduri: *coduri cinematografice generale, coduri cinematografice particulare* sau *subcoduri, coduri ale identificării obiectelor, coduri de compoziție audio-vizuală, coduri ale expresiei, coduri ale montajului cinematografic* etc.[18]

Fără îndoială că una dintre cele mai ciudate tentative taxinomice în domeniu este cea a lui Pierre Guiraud care în-

---

[14] PRIETO, Luis J., *La communication*, în vol. colectiv „Le Langage", sous la direction d'André Martinet, Editions Gallimard, Paris, 1968, p. 133–144.

[15] ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 51–54.

[16] CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 84–85.

[17] *Idem*, p. 86–87.

[18] METZ, Christian, *Langage et cinema*, Librairie Larousse, Paris, 1971 (referiri la aceste tipuri de coduri sînt „presărate" în tot cuprinsul lucrării).

cearcă o clasificare generală a codurilor. Ce-i drept, tentativa sa se înscrie într-o carte de mici dimensiuni cu caracter de popularizare [19]; dar întrucît, într-o lucrare menită să-l introducă pe nespecialist în *toate* marile compartimente ale semiologiei, peste o jumătate din text se ocupă de coduri, faptul este desigur semnificativ pentru importanţa pe care după părerea autorului o are tema, în ansamblul problematicii disciplinei în cauză. La fel trebuie judecat şi faptul că sistematizarea propusă de P. Guiraud porneşte de la o tipologie de bază, triadică, în care *codurile estetice* constituie una dintre componente (celelalte două fiind: *codurile logice* şi ceea ce autorul numeşte *codurile sociale*).

Întreaga lucrare este o neizbîndă, dar capitolul despre codurile estetice este, cred, cel mai slab şi mai superficial scris dintre toate. Nu l-aş fi amintit dacă el nu ar isca — tocmai pentru că este un frapant rateu — presupunerea că un astfel de text ar fi văzut cu greu lumina tiparului în condiţiile unui belşug bibliografic la tema respectivă.

Or, situaţia este exact inversă şi ea îşi are semnificaţia sa. Ipoteza explicativă pe care îmi îngădui s-o avansez, în legătură cu faptul că autorii evită abordarea *codurilor estetice* ca o temă distinctă de studiu, se sprijină pe cele amintite în prezenta carte, cu privire la „impuritatea" artei, la caracterul deschis al noţiunii de artă, la gradualitatea trecerilor de la artistic la extraartistic, cu privire la problema funcţiei estetice etc. Pe scurt, toate aceste observaţii învederează că, pentru a ne sluji cu folos de ideea de cod în analiza esenţei artei, inclusiv în înţelegerea convenţiei ca principiu constitutiv al artisticităţii, a proceda prin succesive delimitări încercînd să identificăm în ansamblul codurilor o clasă specializată funcţional, cea a „codurilor estetice", înseamnă a ne îndepărta continuu de ţelul urmărit.

Este ceea ce s-ar întîmpla dacă, dorind să examinăm codurile care fac posibilă comunicarea în spaţiul literaturii, am elimina din rîndul „mecanismelor" procesului, de pildă, codurile semantice; sau dacă, dorind să înţelegem (în perspectivă semiotică) cea de-a şaptea artă, am afirma existenţa unor coduri cinematografice, eliminînd însă din conţinutul acestora codurile compoziţiei audio-vizuale, codurile montajului cinematografic, codurile mişcării etc. sau dacă, discutînd despre politeţe ca manifestare a esteticului în viaţa coti-

[19] GUIRAUD, Pierre, *La semiologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

diană, am porni de la ipoteza existenței unor coduri *estetice* prezente și în viața de zi cu zi a omului, dar care nu ar avea nici o tangență cu codurile generale ce reglementează raporturile interpersonale într-o societate dată.

Așadar esteticul nu este prezent în sistemul codurilor ca o *categorie* tipologică distinctă, ci ca un *atribut* posibil al tuturor (sau aproape tuturor) tipurilor de coduri. Fără a egaliza clasele de coduri din punctul de vedere al performativității lor estetice, se poate afirma că oricare dintre ele (cu inevitabilele excepții) poate funcționa, pozitiv și fertil, în cîmpul esteticului, inclusiv în procesele de semioză din viața artistică.

Un argument în plus în favoarea tezei afirmată mai înainte, că nu restrîngînd ideea de cod, ne putem baza pe ea în înțelegerea caracterului convențional al artei, ci dimpotrivă. Deci, termenul de cod trebuie luat într-o accepțiune cît mai cuprinzătoare, iar sfera noțiunii trebuie „dilatată" chiar pînă dincolo de granițele pe care le presupune utilizarea ei curentă în literatura de specialitate.

Spicuiesc în cele ce urmează, cîteva dintre principalele sensuri (= direcții) ale unui atare demers.

Pentru a constitui un reper cît mai fertil în analiza convenționalității artisticului, noțiunea de cod trebuie lărgită pînă la includerea în conținutul ei a întregii experiențe de viață a subiectului; mă gîndesc la experiența care se activizează în contemplarea operei de artă și a frumosului în general, care influențează într-un fel sau altul — oricît de slabă și de mediată ar fi această influență — receptarea operei. Firește că, înțeles astfel, codul poate acționa și acționează adesea la nivel semiconștient și chiar inconștient. La limită, acțiunea codului depășește teritoriul propriu-zis al semnelor. Căci orice informație receptată se transformă — prin însuși faptul stocării ei — în cod (în sensul că ea se va implica în procesele ulterioare de decodaj), chiar dacă nu a devenit — încă — semn*.

O altă necesară extindere a conținutului conceptului de cod — poate mai importantă ca prima și nu numai în cadrul prezentei discuții — trebuie realizată în sensul emancipării perspectivei semiotice de limitele unei optici gnoseolo-

---

* Situația este oarecum inversă în raport cu cea la care face referire E. Garroni — într-o pătrunzătoare analiză a procesului (continuu) de geneză a semnelor — prin noțiunea de *semn gratuit*, exemplificată astfel: o linie trasă pe o carte, cu o anume intenție, și de care nu-mi mai amintesc de ce am tras-o (vezi: GARRONI, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964, p. 193).

gizante asupra semnului și proceselor ce se grefează pe semn, în universul umanului. Cerința devine imperativă cînd termenul de cod desemnează partea comună — datorită căreia este cu putință comunicarea — din informația stocată de emițător și cea stocată de destinatar, deci cînd vizează sensul cel mai „tare" al noțiunii de convenție în artă. Nici un critic sau teoretician al artei nu contestă faptul că semnificația operelor de artă nu este reductibilă la elementele cognitive, că ea include — referindu-ne atît la procesul de creație cît și la efectul produs în contemplator — și sentimente, atitudini de valoare etc. Dar foarte adesea se vorbește (exact cum am procedat eu mai sus) *și* de sentimente, atitudini axiologice, care — tacit — sînt subordonate elementului gnoseologic. Plătim încă un tribut greu, mai greu decît sîntem dispuși să recunoaștem, ecuației „arta este gîndire în imagini", formulă despre care unul dintre formaliștii ruși (V. Șklovski) spunea cîndva că sună la fel de bine (aș zice, mai curînd, la fel de rău) în gura unui academician ca și în cea a unui licean.

În bună parte tocmai din ideea că sistemul de coduri trebuie înțeles drept ceea ce este comun stocurilor de informații aparținînd emițătorului și, respectiv, destinatarului, decurge și ecuația *cod=normă*. Și în acest caz conținutul noțiunii de cod trebuie lărgit dacă vrem s-o utilizăm pentru a surprinde convenționalitatea actului artistic; el trebuie lărgit nu numai în sensul că în creația și receptarea artei normele nu sînt, în cea mai mare parte, explicite, explicitabile și exprimabile în limbaj logico-discursiv, ci și în sensul că în artă — ca, de altfel, și în alte modalități de utilizare a diverselor sisteme de semne, tipuri de limbaje — conceptul de convenție include ideea de abatere de la normă. „Convenția e o formă de abatere" se afirmă răspicat în tratatul de retorică al grupului μ, autorii precizînd însă că în acest caz este vorba de o alterare cu caracter sistematic, care „leagă emițătorul de destinatar" [20].

Desigur că accentul foarte apăsat pus pe previzibilitatea convenției (convenția „nu creează, bineînțeles, nici o surpriză", se afirmă în lucrare) este explicabil prin perspectiva impusă de profilul tematic al volumului (care este o carte de *retorică*); dar se observă lesne cît de consonant este punc-

[20] Grupul μ. *Retorică generală*, trad. rom., Editura Univers, București, 1974, p. 54—55.

tul de vedere citat cu modul în care Eco definește *idiolectul estetic*: „regula care guvernează toate devierile textului" [21].

Există deci în comunicarea artistică o întrepătrundere între surpriză și anticipare, previzibil și imprevizibil. Arta însăși formează conștiința estetică a publicului — mai ales în veacul nostru — nu numai ca să „aștepte surpriza" (= neașteptatul), ci chiar să vină în întîmpinarea ei, să o caute. Această latură activă, explorativă, a interesului estetic poate fi obnubilată în perspectiva pe care o instituie sintagma „orizont de așteptare", mai ales întrucît expresia a devenit monedă de circulație curentă în revistele literare.

Conceptul de convenție, în schimb, nu-mi pare a fi — cel puțin în principiu — grevat de o asemenea conotație stînjenitoare. Dovada o avem în faptul că singura (cred) lucrare consacrată în întregime convenției examinează noțiunea din perspectiva cerințelor de coordonare a acțiunilor în viața umană, precum și din cea a ideii de comportament conformativ [22]. Nu intenționez să rezum aici demersul prin care autorul, americanul D. K. Lewis, izbutește să elaboreze o definiție amplă și riguroasă a noțiunii, ci o să reproduc mai întîi textul definiției:

„O regularitate R în comportamentul membrilor unei populații P, cînd aceștia sînt agenți într-o situație recurentă S, este o *convenție* dacă și numai dacă este adevărat că, — iar în P este de domeniul cunoașterii comune că, — în orice exemplu de S între membrii lui P,

1) aproape toți se conformează lui R;
2) aproape toți se așteaptă ca aproape toți ceilalți să se conformeze lui R;
3) aproape toți au cam aceleași preferințe cu privire la toate combinațiile posibile de acțiuni;
4) aproape toți preferă ca oricare altul să se conformeze lui R, cu condiția ca aproape toți să se conformeze lui R;
5) aproape toți ar prefera ca oricare altul să se conformeze lui R', cu condiția ca aproape toți să se conformeze lui R', în care R' este o anume regularitate posibilă a comportamentului membrilor lui P în S, astfel încît aproape nici unul dintre membrii lui P, în orice

[21] ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 344.
[22] LEWIS, David, K., *La convenzione*, trad. ital., Bompiani, Milano, 1974.

exemplu de S, nu poate să se conformeze decît fie lui R' fie lui R.[23]

În cadrul strict delimitat al perspectivei pentru care a optat autorul — perspectiva coordonării acțiunilor printr-un comportament conformativ — definiția, deși cam dificilă la prima lectură, este de o excepțională rigoare și claritate, ea nemaiavînd practic nevoie de nici un fel de comentariu. Mă mulțumesc deci, întrucît acest mod de a concepe convenția nu vizează direct teritoriul artei, să punctez cîteva avantaje ale definiției citate pentru teza caracterului convențional al artei: faptul că normele (= codurile, convențiile) care fac să funcționeze social arta nu sînt neapărat explicite, ci — adesea — presupuse, „simțite"; faptul că, potrivit autorului citat, convenția ia naștere printr-un sistem de autoreglare spontană, la nivel social, a comportamentului membrilor unei comunități sociale; faptul că această autoreglare este stimulată de presupoziția avantajului reciproc; precum și — dar nu în ultimul rînd — faptul că acest mod de a înțelege convenția nu include exigența unei atitudini strict obediente față de normă (în altă parte a lucrării — p. 122 — D. K. Lewis afirmă, în prelungirea unei idei preluată de la alt autor, că „un comportament *conformativ* nu se mărginește la comportamentul *care se conformează*"; dar, asupra problemei o să mai revin în cuprinsul acestei cărți).

Am caracterizat ideea de convenție, în titlul prezentului capitol, drept „o perspectivă posibilă" asupra artei cu intenția expresă și declarată de a așeza acest punct de vedere în rînd cu celelalte. Estetica este una dintre „școlile" care te învață să respecți „democrația ideilor" și să refuzi tirania vreuneia dintre ele. Căci dacă urîm „omul unei singure cărți", o facem nu numai pentru că acesta este, fără doar și poate, omul *respectivei* „cărți", dar și pentru că ne displace faptul că el s-a lăsat „aservit" de acea carte. Nu vom sublinia niciodată prea insistent și nu vom clama niciodată prea tare că adevărul este relativ.

Dar, plasînd perspectiva teoretico-estetică instituită de ideea de convenție „la rînd cu celelalte" perspective, n-aș vrea să se înțeleagă prin aceasta că o consider o perspectivă *oarecare*. Dimpotrivă.

Convenționalul are în artă, înainte de toate, o forță modelatoare greu de bănuit. Căci dacă sîntem dispuși să

[23] *Idem*, p. 91.

aderăm la afirmația potrivit căreia „sfîrșim întotdeauna prin a avea chipul adevărurilor noastre" [24], nu este mai puțin adevărat că se poate spune, cu aceeași îndreptățire, că sfîrșim prin a avea „chipul" operelor de artă pe care le-am contemplat, citit, sau audiat. Forța convenției artistice acționează deopotrivă pentru ca modernii de azi să devină, cum spunea Vianu, clasicii de mîine, precum și pentru ca ceea ce este astăzi „non-artă" sau „anti-artă", să devină mîine artă, unanim recunoscută ca atare. Și nu creațiile în cauză se schimbă, ci noi ne schimbăm, prin acțiunea celor două ipostaze fundamentale ale principiului convenției în artă: *convenția de recunoaștere* [25], prin care arta nouă, programatic și violent originală, ne deprinde să o acceptăm ca artă (iar în ceea ce privește arta tradițional acceptată ca artă, problema se convertește în rolul funcției metalingvistice, la care mă voi referi mai tîrziu); *convenția de valorizare* prin care opera artistică ne impune propriile sale criterii de evaluare.

Însemnătatea principiului convenției în înțelegerea esenței artisticului rezidă de asemenea și în universala sa prezență pe întreg cuprinsul artei. Nu există ramură a artei, curent artistic și nici chiar operă care să nu includă și să nu se întemeieze pe convenționalitate. Exemple sînt la îndemîna oricui, începînd cu afirmația — rostită de critici ca Argan, Francastel ș.a. — privind caracterul convențional al perspectivei în pictură, pînă la argumentele pe care le invocă Eco pentru a demonstra „artificialitatea" transmisiei TV în direct (exemplul fiind valabil dacă acceptăm că televiziunea poate fi considerată o artă *în statu nascendi*).

Dar suprema dovadă a universalei validități a principiului teoretico-estetic a convenționalității rezidă în faptul că acest principiu se aplică și lui însuși. Aderăm la ideea că se poate vorbi despre o „convenție a non-convenției" (cazul realismului, al cine-verite-ului, al pop-art-ului ș.a.); în egală măsură însă trebuie să acceptăm că se poate vorbi la fel de bine și de *convenția convenției* (o demonstrează cercetările de psihanaliză a artei, iar mai recent utilizarea cîștigurilor etologiei la explicarea implicării esteticului în anumite manifestări comportamentale ale omului).

Oricum, și ideea de convenție este, într-o anumită măsură, o convenție.

---

[24] CAMUS, Albert, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 100.

[25] Eco vorbește despre „coduri de recunoaștere", *op. cit.*, p. 271.

2. ARTA CA FORMĂ DE LIMBAJ

După cum s-a putut vedea (sau, mai curind, întrevedea) din precedentele pagini, raporturile dintre ideea caracterului convenţional al artei şi alte interpretări ale fenomenului artistic (şi ale esteticului în general) sînt accentuat diferenţiate. Aceste raporturi se înscriu într-un evantai de tipuri care se desfăşoară începînd de la o drastică limitare reciprocă a perspectivelor pe care le punem în relaţie, pînă la existenţa unor puternice afinităţi şi a unor largi interferenţe între ele.

Astfel, dată fiind presupoziţia determinării — de către realitatea „imitată" — a structurii imaginii artistice în cauză, străvechea teorie a artei ca *mimesis* se opune ideii caracterului convenţional al artisticului. Că pînă la urmă chiar şi cei mai înflăcăraţi adepţi (din rîndul creatorilor) ai principiului fidelităţii faţă de real „fac proză fără să ştie" — înscriindu-se, fie şi numai parţial, în convenţii deja statornicite şi ambiţionînd totodată (fie şi doar la nivel semiconştient) să instituie noi convenţii — aceasta-i altceva. Se ştie că niciodată artiştii autentici nu s-au supus total elementelor prescriptive din concepţiile estetice la care au aderat. Afirmaţie valabilă şi în cazul unor perspective teoretico-estetice mai recente — de asemenea neprielnice (în diferite grade) ideii de convenţie — cum sînt psihanaliza, teoria „dicteului automat", perspectiva arhetipală ş.a.

O situaţie aparte are, în raport cu problema pe care o discut, abordarea şi interpretarea artei ca fenomen sociocultural, perspectivă a cărei tipică întruchipare o constituie teza marxistă a artei ca formă a conştiinţei sociale. Pe de o parte, prin accentul pus pe natura reflectorie a artei — dar mai cu seamă pe determinarea acesteia, ca parte a culturii spirituale, de către existenţa socială (materială) — această

perspectivă pare a se opune radical oricărui apel la ideea de convenție în analiza și explicarea esenței artei. Dar pe de altă parte, teza autonomiei relative a artei — așa cum a fost ea (autonomia) intuită și insistent subliniată de către Engels, în frecvent invocatele scrisori ale acestuia adresate, după 1890, lui I. Bloch, H. Starkenburg și F. Mehring [1] — precum și ideea validării sociale a valorilor artistice (de asemenea de uz curent în lucrările esteticienilor de orientare marxistă), permit și chiar implică recunoașterea convenționalului drept o dimensiune constitutivă a artei. Mai mult, o perspectivă superior dialectică asupra relației social — autonom în artă favorizează decelarea rădăcinilor sociale ale marilor convenții artistice (curente, stiluri) — ca și ale artei în general — înlesnind delimitarea dintre *convențional* și *arbitrar*.

Perspectiva cea mai strîns înrudită cu ideea caracterului convențional al artei — perspectivă care este și cea mai fertilă în înțelegerea genezei, mecanismelor și specificului convenției artistice — o constituie *considerarea artei ca formă de limbaj*, precum și (în mod corespunzător) interpretarea actului artistic drept proces al unei semioze specifice, considerarea subiectului estetic drept manifestare (într-un domeniu particular) a lui *homo significans*.

Tema corelației artă — limbaj (sau, altfel spus, abordarea artei din perspectiva ideii de limbaj) constituie o permanență în estetica veacului nostru; stare de fapt care, desigur, învederează existența unor dificultăți deloc neglijabile în ceea ce s-ar putea numi „soluționarea" ei. Sînt dificultăți de o anume specificitate, ce ni se impune cu evidență dacă le comparăm cu cele pe care le ridică, de pildă, o temă atît de asemănătoare la prima vedere cum este cea a relației cultură — limbaj. Căci, în cazul acestui ultim raport, dificultățile cu care se confruntă cercetarea — așa cum au fost ele identificate și sistematizate de către Claude Lévi-Strauss [2] —

---

[1] MARX-ENGELS, *Despre artă*, vol. I, trad. rom., Editura politică, București, 1966, p. 94—105.

[2] Claude Lévi-Strauss arată că, pe de o parte relația cultură — limbaj poate fi abordată la niveluri diferite — cel al raportului între o limbă și o cultură determinate, cel al raportului între *limbaj* și *cultură* în general, cel al raportului între lingvistică și antropologie, considerate ca științe — iar pe de altă parte, că limbajul poate fi tratat fie ca un *produs*, fie ca o *parte*, fie ca o *condiție* a culturii (ultima dintre perspective comportînd, la rîndul ei, două aspecte: limbajul ca instrument cu ajutorul căruia individul își însușește cultura grupului său; limbajul ca fundament al culturii). Vezi: LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia structurală*, trad. rom., Editura Politică, București, 1978, p. 83—84.

ţin de pluralitatea şi varietatea nivelurilor şi modalităţilor posibile de abordare a temei, de diversitatea aspectelor către care se poate îndrepta preferenţial atenţia cercetătorului etc., iar fiecare dintre aceste niveluri, modalităţi şi aspecte constituie (sau instituie) un punct de reper privilegiat, o anume perspectivă (predilectă) în studiul temei.

Neîndoielnic că şi raportul artă — limbaj este complex „poliarticulat" etc.; numai că în acest caz toate demersurile gravitează în jurul unuia şi aceluiaşi reper tematic, orice abordare a temei lovindu-se de la bun început de *întrebarea dacă arta este sau nu o formă de limbaj*. Autorii în ale căror scrieri problema ocupă un loc semnificativ se grupează în primul rînd după răspunsul, afirmativ sau negativ, pe care îl dau (fie şi doar implicit) la această întrebare, fiecare dintre cele două tabere putîndu-se lăuda cu nume de mare autoritate. Ideea că arta este o formă de limbaj întruneşte adeziunea unor gînditori ca Benedetto Croce, J. Dewey, E. Cassirer, Th. Adorno, E. H. Gombrich, I. Lotman, teza inversă beneficiind şi ea de susţinători prestigioşi: E. Souriau, S. Langer, M. Dufrenne, P. A. Michelis, G. Mounin ş.a. Preocupările în acest domeniu au cunoscut o anumită accentuare în deceniul al VII-lea, cînd publicaţii periodice din diverse ţări au găzduit îndelungi controverse pe această temă, cînd au fost avansate variate ipoteze şi caracteristici vizînd esenţa şi specificul limbajului utilizat în diverse sfere şi la diferite nivele de manifestare a esteticului[3], dar cînd — totodată — au fost puse în circulaţie şi cele mai puternice (şi mai des invocate ulterior) argumente împotriva ideii că arta este o formă de limbaj.

Elementul comun al celor mai importante argumente în acest sens îl constituie exagerarea unor deosebiri reale între artă şi limbaj (aici în sens de limbaj natural specific uman). Pe scurt, teza că arta nu este şi nu poate fi considerată o formă de limbaj se sprijină pe următoarele aserţiuni: a) în artă nu există semne cu semnificaţie autonomă (nu avem, în teritoriul artelor, repertorii de semne similare dicţionarelor) opera artistică semnificînd doar la nivelul tota-

[3] Iată cîteva dintre aceste caracterizări: cinematograful este „un limbaj fără semne" (J. Mitry); literatura este „supra-limbaj" (A. Marino); opera literară este „limbaj al limbajului" (în orig.: langue de la langue" — J. Delhomme); „limbajul estetic" (?) este „un limbaj enigmatic" (M. Scriabine). După cum se vede, este vorba de tendinţa — pe care o întîlnim şi în textele despre frumos sau artă — de a surprinde esenţa obiectului referinţei prin formule lapidare, expresive, uneori chiar oarecum contradictorii.

lității; b) în cazul artei, prin urmare, nu se poate vorbi de existența „dublei articulări" a limbajului; c) nu există, de asemenea, în artă reguli de combinare a semnelor, analoge celor din care sînt alcătuite gramaticile limbilor naturale; d) în sfîrșit, se afirmă că în perimetrul artei nu putem vorbi de procese de comunicare propriu-zise [4].

Nu are rost să zăbovesc asupra acestor afirmații, să o examinez separat pe fiecare în parte *, să aduc contraargumente etc., întrucît — la urma urmei — astăzi putem socoti că întreaga chestiune a fost de fapt rezolvată. În pofida opoziției ce s-a manifestat față de ideea artei ca limbaj, au apărut în ultimele decenii nenumărate studii și volume în care — la diferite nivele de cuprindere, inclusiv la cel al artei în general — faptul artistic a fost supus unor stăruitoare analize semantice, sintactice sau pragmatice, opera de artă a fost examinată ca text, relația autor — public a fost studiată ca proces de comunicare, toate acestea impunînd presupoziția că arta poate fi considerată — cel puțin ca punct de plecare al demersului teoretico-estetic — ca formă de limbaj.

Referirea la argumentele mai înainte enumerate — argumente adesea invocate în mișcarea de idei din preajma și ulterioare anului 1970 — permite cîteva observații și precizări de principiu interesînd direct opțiunile teoretico-metodologice ce stau la baza acestei cărți. Astfel, deși mulți dintre cei care au contestat calitatea de limbaj a artei (mă refer, de pildă, la autorii citați în ultima trimitere bibliografică) nu sînt semioticieni — și cu atît mai puțin lingviști — opiniile și argumentele lor dau seamă de o anumită situație existentă în cercetarea semiotică din acea vreme, situație care mai dăinuie încă și astăzi, în bună măsură. Am în vedere tendința de a considera multe trăsături *specifice* limbajului verbalizat și semiozei din aria acestui limbaj drept *condiții obligatorii* pentru orice limbaj și orice proces semiotic, pentru ca acestea (limbajele și procesele respective) să fie recunoscute ca atare.

---

[4] Vezi, de pildă: DUFRENNE, Mikel, *L'art est-il langage?*, în „Revue d'Esthétique", fasc. I/1966; MICHELIS, P.A., *L'art est-il langage?*, în „Rivista di estetica", fasc. I/1968; TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *L'arte è un linguaggio. Ricerca su tre termini ambigui*, în „Rivista di estetica", fasc. III/1969; MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie* (în special capitolul „La communication théâtrale"), Les Editions de Minuit, Paris, 1970.

* Asupra ultimei dintre aserțiuni o să revin într-un alt capitol.

Această tendință își găsește explicația primă într-un principiu metodologic și anume că formele mai complexe din evoluția unui domeniu al existentului dau cheia înțelegerii formelor mai simple, nu invers (întrucît, cum s-ar putea zice în spirit și limbaj hegelian, tocmai în cele mai dezvoltate — deci și mai complexe — stări ale realului, conceptul apare în deplina lui puritate). Or, limbajul verbalizat fiind cel mai complex și mai rafinat mijloc de semnificare și comunicare din cîte utilizează omul, este deci firesc ca diverse componente sau trăsături generale ale acestuia să se „decupeze" mult mai net și să poată fi identificate și delimitate prin caracteristici și criterii mai precise decît în cazul proceselor semiotice efectuate cu alte mijloace. De aceea în studiile ce au ca obiect procese de semnificare și comunicare unde este utilizat limbajul verbalizat (literatura, de exemplu) — dar mai ales în lingvistică — sînt realizate cele mai subtile analize, sînt forjate cele mai rafinate și mai precis definite noțiuni, sînt experimentate cele mai noi și mai sofisticate metode și tehnici de cercetare.

Ceea ce explică faptul că specialiștii din alte teritorii și ramuri ale semioticii apelează mereu și cu mare profit la cuceririle teoretico-metodologice din lingvistică și semiotica literaturii, dar nu justifică nicicum tendința de a extrapola *tale quale* situațiile din limbajul verbalizat la toate celelalte teritorii și forme de semioză. Și am în vedere mai cu seamă orientarea prevalent prohibitivă care s-a manifestat în acest sens, adică tendința celor care — formați sau influențați de lingvistică — refuză să discute despre *semn, limbaj, comunicare* etc. cu referire la domenii sau procese unde respectivele concepte nu au precizia celor din lingvistică. Eco are mai multă dreptate decît crede cînd afirmă că „modelul lingvistic a stînjenit destul de mult cele mai recente studii semiotice" [5], și are mai multă dreptate deoarece această influență inhibantă a modelului lingvistic se datorește și altor cauze decît cea pe care o menționează autorul citat (faptul că modelul lingvistic a preconizat aplicarea, la alte tipuri de semne, a legilor care reglează parametrii acustici). Nu e poate de prisos să amintesc aici un exemplu dintr-un cu totul alt teritoriu al cunoașterii teoretice. După cum se știe, Marx a analizat categoria de *marfă* studiind cea mai complexă economie de pînă atunci, cea capitalistă; o economie axată tocmai pe producția de mărfuri și în care se

[5] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 232.

produce — ca în nici o altă economie anterioară — acel „ciudat" fenomen ale cărui rădăcini și al cărui mecanism au fost dezvăluite de Marx: *fetișismul mărfii*. De menționat însă că fetișismul mărfii nu a fost inclus în însăși definiția generală a noțiunii (marfa fiind definită doar ca obiect produs în vederea schimbului); în caz contrar ar fi fost dificil, uneori, să se utilizeze conceptul de marfă cu referire la stările economice precapitaliste.

Revenind la relația artă-limbaj, trebuie spus că toate acele caracteristici atribuite limbajului de autorii care refuză artei un atare statut (repertoriu de semne, dubla articulare etc.) sînt prezente — în anumite forme și în diferite măsuri — în (practic) întregul teritoriu al artisticului*. Dar exemplul din economia politică pe care l-am invocat atrage atenția asupra unei probleme de principiu și anume asupra necesității de a evita includerea, în definiția *generală* a limbajului, a acelor elemente care aparțin doar unei (eventual, unor) forme *particulare* de limbaj, chiar dacă această formă este cea mai specific umană. Iată de ce ader la felul în care Iuri Lotman definește limbajul: „Prin limbaj noi înțelegem orice sistem de comunicare care utilizează semne organizate într-o manieră anumită" [6].

Adeziunea mea la acest mod de a defini limbajul nu exclude și o oarecare reticență la dezvoltările pe care ni le propune autorul.

I. Lotman consideră că, studiate din perspectiva definiției de mai sus, limbajele se diferențiază: *În primul rînd*, de sistemele care nu servesc ca mijloc de comunicare (cum sînt formele de activitate umană ce nu sînt conexate direct și prin țelul lor, cu acumularea și transmiterea unei informații). *În al doilea rînd*, de sistemele care servesc ca mijloc

---

* Dau doar cîteva exemple și argumente în sprijinul acestei afirmații. În culturi date, anumite culori tind către autonomie semantică: *negrul* — sobrietate, tristețe; *albul* — puritate; *aurul* — maiestate, sacralitate ș.a. În artă există cazuri de *monoarticulare* (pictura abstractă), de *dublă articulare* (în pictura realistă) și de *pluriarticulare* (cinematograful). Faptul că în artă există reguli de combinare a semnelor (nu atît de precise și nu atît de explicite și de explicitabile ca acelea din gramatica unei limbi naturale) este atestat de existența diverselor instituții de învățămînt în care sînt pregătiți viitorii creatori de artă; teza kantiană că geniul prescrie regulile artei nu a scutit pe nici unul dintre compozitorii geniali din ultimele secole să învețe regulile armoniei, contrapunctului etc.

[6] LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, trad. fr., Editions Gallimard, Paris, 1973, p. 34—35 (De notat că primul capitol al lucrării, capitol din care am citat definiția în cauză, are titlul „Arta ca limbaj").

de comunicare, dar nu utilizează semne (aici intervine disocierea, de pildă, între relaţia semiotică, instituită de regulă între indivizi şi cea extra-semiotică, dintre sistemele din interiorul unui organism). *În al treilea rînd*, de sistemele care servesc ca mijloc de comunicare şi utilizează (mulţimi de) semne slab sau aproape deloc organizate (această opoziţie disociind între limbaje şi sistemele intermediare mimice, gestuale etc.).

Conceptul de limbaj astfel înţeles cuprinde, după opinia lui I. Lotman, *limbile naturale* (rusa, franceza etc.), *limbile artificiale* (limbajele ştiinţei, limbajul semnelor rutiere etc.) şi ceea ce autorul numeşte *limbajele secundare* sau *sistemele de modernizare secundară*, care sînt „structuri de comunicare suprapuse nivelului lingvistic natural" [7]. Arta este un astfel de sistem, după opinia lui I. Lotman. El precizează expres că „secundar" în raport cu limbajul natural nu trebuie considerat în sensul că arta utilizează limba naturală ca material (căci s-ar exclude din discuţie arte ca muzica sau pictura), ci în sensul că — dată fiind puternica pecete pe care limba naturală o pune pe psihicul indivizilor şi pe multe componente ale vieţii sociale — sistemele de modelizare secundară se constituie pe *tipul de limbaj natural respectiv* (fără a-i reproduce însă toate laturile). Condiţia de *secundaritate* pe care Iuri Lotman o rezervă artei (şi nu numai ei, dar aici arta interesează) nu rămîne o determinaţie pur tipologică. În ultimă instanţă ea repune „în drepturi" — şi aici mă despart de valorosul lider al şcolii semiotice de la Tartu — prejudecata logocentrismului, deci a unei ierarhii de principiu a „facultăţilor spiritului", ierarhie în cadrul căreia arta devine inevitabil dependentă de raţiunea discursivă dacă limbajul artistic se constituie prin „suprapunere" pe limbajul natural respectiv.

Dincolo de acest dezacord şi de cîteva reticenţe în chestiuni oarecum de amănunt, nu numai că ader la tezele avansate de autor, dar socot textul lui I. Lotman una dintre cele mai interesante contribuţii în domeniu. Studiul său mi se pare cu atît mai meritoriu cu cît încercarea de a defini şi examina *limbajul artistic în general* reclamă un mare efort de generalizare teoretică. Desigur că tendinţa de a nega statutul de limbaj al artei îşi are în dificultăţile specifice temei una dintre principalele (dar, firește, nemărturisitele) sale surse. Căci există o evidentă şi semnificativă tendinţă

[7] *Idem*, p. 36.

de a recunoaşte calitatea de limbaj formelor particulare şi chiar cît mai particularizate ale artisticului (de pildă, unor genuri ale artei sau curente artistice şi chiar creaţiei unui anume autor, ajungîndu-se — după cum se vede — la confuzia dintre *limbaj* şi *idiolect*). De altfel, nu se poate contesta existenţa unor variate *limbaje artistice*, reale şi posibile*.

Opinia lui Iuri Lotman cu privire la artă ca formă de limbaj îşi găseşte punctul de plecare şi argumentul prim în definiţia dată de el limbajului în general, definiţie pe care am citat-o ceva mai înainte. După cum poate fi lesne constatat din enunţul definiţiei (o repet: „Prin limbaj noi înţelegem orice sistem de comunicare care utilizează semne organizate într-o manieră anumită") termenul în cauză are două componente semantice esenţiale: cea *funcţională* (limbajul serveşte comunicării) şi cea *structurală* (semnele alcătuitoare trebuie să fie „organizate într-o manieră anumită"). Dar dacă ne gîndim că Lotman — deşi se referă la corelaţia dintre structură şi capacitatea funcţională a unui limbaj [8] — acceptă existenţa unor sisteme „intermediare" (între limbaje şi nonlimbaje) în care semnele respective sînt „slab sau aproape deloc organizate", apare limpede că accentul în definiţia pe care el o dă limbajului cade pe proprietatea funcţională a acestuia. Iar pentru Lotman această prevalenţă a funcţionalului este valabilă şi în cazul unor unităţi morfologice de bază ale limbajului artistic. „Noţiunea de semn în artă — afirmă el într-o altă lucrare — se dovedeşte, aşadar, a fi strict funcţională, definită nu ca dat material, ci ca sistem de funcţii" [9].

Prin urmare, calitatea de *mijloc de comunicare* este nucleul, elementul definitoriu al limbajului în general. Chiar dacă sînt, într-un fel sau altul, corelate cu această proprietate funcţională principală, diversele însuşiri şi nivele de dezvol-

---

* Un cercetător de la noi a calculat că se poate vorbi de 359 de *modele fundamentale* de limbaje artistice, dintre care doar în 19 se regăsesc caracteristicile *limbajelor artistice existente*, restul de 340 fiind posibile; dar *totalul limbajelor artistice posibile* se ridică la impresionanta cifră de 32.207, ceea ce prilejuieşte observaţia autorului în cauză că „dezvoltarea limbajurilor (sic!) artistice se află abia în stadiul copilăriei". Vezi: PALEOLOG, Tretie, *Calcularea modelelor de limbajuri artistice potenţial practicabile şi perspectivele lor de dezvoltare*, în „Revista de filozofie", Nr. 10/1967.

[8] „Studiind natura structurilor semiotice — zice autorul — se poate face observaţia: complexitatea structurii se află într-o dependenţă direct proporţională de complexitatea informaţiei transmise" (LOTMAN, *op. cit.* p. 37).

[9] LOTMAN, I.M., *Lecţii de poetică structurală*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 59.

tare sau de pregnanță a acestor însușiri, prin care limbajul verbalizat ocupă un loc privilegiat în ansamblul instrumentelor de semnificare și comunicare utilizate de om, nu sînt decît elemente particularizatoare, iar nu condiții *sine qua non* ale limbajului în genere.

Așa stînd lucrurile, înseamnă că atît în analiza limbajului în general, cît și în examinarea specificului limbajului artistic, abordarea funcțională — adică din perspectiva ideii de funcție — este legitimă și oportună.

Fenomenul artistic a mai fost examinat, în cuprinsul acestei cărți, dintr-o astfel de perspectivă, cînd am supus discuției problema prezenței unei funcții *estetice distincte* în perimetrul artei. Analiza ce urmează se situează, întrucîtva, în prelungirea și dezvoltarea celei anterioare. Dar cum aria tematică și viza teoretică sînt mult mai cuprinzătoare, chiar dacă am făcut unele precizări, cu acel prilej, referitoare la *noțiunea de funcție*, socot necesar să reiau problema.

În utilizarea teoretico-științifică a termenului *funcție* se disting două direcții principale: una grupează acele accepțiuni care vizează o *atribuție* sau un *complex de atribuții* ale unui sistem sau unei părți dintr-un sistem; cealaltă conferă, în esență, cuvîntului amintit semnificația unui *raport de corespondență* sau *de dependență*. Să le examinăm pe scurt:

Prima interpretare — dominantă, pare-se, în limbajul științific neformalizat — are deci în vedere *rolul* îndeplinit, *acțiunea* săvîrșită sau *influența* exercitată de o anumită realitate dată (repet: un sistem considerat ca entitate autonomă sau ca parte a altui sistem). În acest sens se vorbește, de pildă, în biologie despre funcția de nutriție sau funcția de reproducere, în politologia marxistă despre funcțiile interne și externe ale statului, iar în semiotică despre funcția comunicativă a limbajului. Este accepțiunea termenului pe care îl întîlnim — pentru a da un exemplu cu implicații estetice — în *Morfologia basmului* a lui V. I. Propp [10]. După cum se știe, Propp clasifică basmele pornind de la identificarea *funcțiilor* în basmul fantastic rus, el înțelegînd prin funcție „o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii". De notat că teoreticianul sovietic face abstracție de agentul care săvîrșește acțiunea (suportul funcției în morfologia narațiunii), el precizînd explicit că „nu trebuie

[10] PROPP, V.I., *Morfologia basmului*, trad. rom., Editura Univers, București, 1970, p. 26 și 67.

în nici un caz să se țină seama de personajul care îndeplinește funcția respectivă" și afirmînd „principiul definirii funcțiilor în raport cu consecințele lor".

A doua direcție în utilizarea termenului la care ne referim își are domeniul de excelență în matematică. De aici, din matematică, interpretarea funcției ca un raport de corespondență (și de dependență) s-a extins în alte științe. Un asemenea conținut are conceptul în unele studii de semiotică generală sau de lingvistică, atît în literatura de specialitate din alte țări [11], cît și în cea de la noi [12], studii care definesc semnul drept relația dintre planul expresiei și cel al conținutului; această relație este -o *funcție* (*funcție-semn*), cele două elemente corelate fiind *functive*.

Cele două perspective prezentate în pasajele anterioare pot fi rezumate astfel: una pune accentul pe *tranzitivitate* și *emergență*, făcînd — eventual — abstracție de *purtătorul* funcției; cealaltă consideră funcția drept *determinare internă*, drept *relație* dintre elemente care tocmai în virtutea acestui raport există ca atare și sînt puse în evidență. Sînt desigur interpretări complementare și încercările de a le integra într-o viziune cuprinzătoare asupra noțiunii nu au lipsit. Aceste tentative au mers fie pe linia evidențierii concomitenței raporturilor funcționale între elemente similare din diferite sisteme și între elemente ale aceluiași sistem (vezi teza lui I. Tînianov despre *funcția autonomă* și *funcția sinnomă* [13]), fie pe linia evidențierii interferenței între *rol* și *structură* (vezi, de pildă, relația structură-funcționare-funcție la J. Piaget [14]).

Tocmai o asemenea perspectivă integratoare în înțelegerea conceptului de funcție mi se pare cea mai fertilă. Așadar, consider că funcția este un *mod de comportare* a unui sistem (sau element de sistem) *specific* și *semnificativ* pentru sistemul dat, întrucît *derivă* din și *definește* totodată *modul de existență* a respectivei realități; funcția există deci ca *virtualitate* în condiția ontologică a sistemului, se *actuali-*

---

[11] ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 65.

[12] VASILIU, Emanuel, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p. 23.

[13] Apud: NICULESCU, Radu, *Sensurile „Morfologiei basmului"*, studiu prefață la V. I. Propp, *op. cit.*, (p. XV).

[14] PIAGET, Jean, *Biologie și cunoaștere*, trad. rom., Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 147 și urm. Pe aceeași linie a mers la noi I. Pascadi în elaborarea conceptului de *funcție artistică*, la care m-am mai referit în cuprinsul acestei lucrări (Vezi: PASCADI, Ion, *Funcția artistică a operei*, în vol. colectiv „Literatura în actualitate", Editura Dacia, Cluj, 1971).

zează (devine realitate) în comportamentul acestuia și se *certifică* în *efectul* acestui comportament asupra altor sisteme cu care primul intră în contact. Ideea de relație este deci implicată în conținutul conceptului de funcție, relația fiind însă înțeleasă — ca să spun așa — atît sincronic (ca stare de fapt), cît și diacronic (acțiune, influență, determinare).

Abordarea limbajului artistic din perspectiva pentru care pledez reclamă considerarea acestuia în primul rînd ca un sistem de funcții, prezente atît la nivelul unei opere sau al unui curent artistic, cît și la nivelul unei ramuri artistice sau al artei în general. În spiritul precizărilor și definiției de mai înainte, nici una dintre funcții nu există ca atare, în sine, ci ca dimensiune, latură, valență, aspect etc. al comunicării artistice (plasînd deci arta, cum ar spune A. Schaff, în „situație semiotică"), comunicare în care ea (funcția) apare ca expresie a unei determinări ontologice a artei și se realizează printr-un anumit tip de reacție valorizatoare a destinatarului (evident, un destinatar abstract, general, nu concret-individual). Determinarea specificului limbajului artistic se poate face prin raportare la o altă formă particulară de limbaj, cum este — de pildă — cel științific (sugestie metodologică avansată cu jumătate de veac în urmă, pentru studiul limbajului „liric", de Pius Servien și utilizată, cu rezultatele care se cunosc, de către Solomon Marcus în *Poetica matematică*). Dar abordarea și analiza limbajului artistic ca sistem de funcții se poate face și plecînd de la un model al funcțiilor limbajului în general. Cel mai cunoscut model de acest fel este cel elaborat de Roman Jakobson, textul fiind tradus și în limba română [15]. De altfel toți sau aproape toți cei care, în ultimele două-trei decenii s-au ocupat de proprietățile funcționale ale limbajului, au pornit explicit de la schema funcțiilor limbajului elaborată de Jakobson. Mai mult, deși demersul autorului a vizat expres analiza specificului și mecanismelor poeziei, modelul elaborat de el servește ca punct de plecare și pentru analiza textelor estetice în general [16] și chiar pentru analiza altor procese semiotice.

Textul lui Jakobson fiind prea bine cunoscut, este inutil să-l rezum aici. Totuși cîteva succinte referiri mi se par utile pentru discuția din continuare.

---

[15] JAKOBSON, Roman, *Lingvistică și poetică*, în vol. colectiv, „Probleme de stilistică", trad. rom., Editura Științifică, București, 1964, p. 83—125.

[16] Vezi: ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 333.

Modelul jakobsonian pornește de la ipoteza că fiecărui factor constitutiv al actului de comunicare îi corespunde o anumită funcție a limbajului, detectabilă în alcătuirea acestuia. Procesul de comunicare cuprinzînd (în terminologia autorului schemei): *transmițător*, *context* (sau *referent*), *mesaj*, *contact*, *cod*, *destinatar*, limbajul va avea următoarele funcții: *emotivă*, *referențială*, *poetică*, *fatică*, *metalingvală* (sau *metalingvistică*) și *conativă*. În felul acesta se disting șase aspecte esențiale ale vorbirii, dar ar fi greu — precizează Jakobson — să găsim un mesaj verbal care să îndeplinească o singură funcție; diversitatea mesajelor rezidă nu în monopolul uneia sau alteia dintre funcții, ci în ordinea ierarhică diferită a lor, funcția prevalentă determinînd tipul de text. Sfera funcției poetice — precizează răspicat Jakobson — nu se limitează deci la poezie și nici poezia nu se reduce la funcția poetică; poezia ar fi deci acel tip de text în cuprinsul căruia funcția poetică este dominantă, alături de ea acționînd și alte proprietăți funcționale (cea referențială este mai accentuat prezentă în poezia epică; cea emotivă — în lirică etc.). Mai trebuie adăugat că funcția poetică — așa cum o dovedesc atît analiza întreprinsă de R. Jakobson cît și dezvoltările ulterioare datorate altor autori (U. Eco, de pildă, care — de altfel — o denumește *funcție estetică*) se corelează cu *autoreflexivitatea textului* (deci semi-opacizarea lui), textul impunîndu-se atenției destinatarului ca text (aici perspectiva jakobsoniană întîlnește idei estetice mai vechi, cum este — de pildă — teza Susannei Langer despre simbolul artistic ca *simbol prezentativ*).

Din perspectiva unei teorii semiotice (generale) a artei, marele merit al studiului lui R. Jakobson pare a fi acela de a fi demonstrat absolut convingător că poezia și funcția poetică a limbajului nu coincid, nu sînt reductibile una la cealaltă, că în poezie sînt prezente și alte funcții ale limbajului, după cum și funcția poetică poate fi identificată în texte din afara teritoriului poeziei. Teza prezintă un interes special pentru ideea caracterului gradual al trecerii de la extraartistic la artistic, idee pe care am dezvoltat-o într-un capitol anterior; aplicabil, *mutatis mutandis*, și în celelalte ramuri ale creației de frumos, acest punct de vedere privind raportul dintre poezie și funcția poetică a limbajului vine în sprijinul ideii menționate.

Larg cunoscut și acceptat, intrat demult în programele cursurilor și în sumarele manualelor de specialitate, modelul

jakobsonian a iscat și unele obiecții critice [17]. Pentru ceea ce interesează în continuare, amintesc doar faptul că au fost manifestate serioase rezerve față de neta separare dintre expresie și acțiunea asupra cuiva — vizate în modelul lui Jakobson de două funcții distincte ale limbajului* — precum și față de teza corespondenței între tabloul elementelor procesului de comunicare și tabloul funcțiilor limbajului [18]; totodată, denumirea de *funcție poetică* a fost considerată ca inadecvată, fiind propusă cea de *funcție stilistică* [19]. Reținem doar aceste obiecții, întrucît ele consonează cu propriile mele reticențe, asupra cărora o să mă opresc în cele ce urmează. Firește, perspectiva din care discut modelul jakobsonian este cea a valorii lui metodologice, euristice etc. pentru o teorie generală a artei.

Co-prezența mai multor funcții ale limbajului în poezie — ca, de altfel, în aproape orice text — este neîndoielnică. Dar cînd e vorba de poezie și de artă în general, problema este alta, și anume: Prezența în poezie și a altor funcții ale limbajului, în afara celei poetice, este ea (ori poate fi) o prezență *esteticamente fertilă*, sau nu? Contribuie oare aceste funcții la *poeticitatea textului poetic* (respectiv, la *artisticitatea textului artistic*) sau sînt doar niște „corpuri străine" în textul poetic, fie ele și prea puțin stînjenitoare, eventual inevitabile, dar (oricum) sterile estetic?

În textul jakobsonian pe care îl discut această problemă nu este pusă explicit, dar prin modul în care autorul conduce întreaga demonstrație, prin felul în care concepția de principiu este aplicată în analize concrete (cum este, de pildă, excelenta și frecvent citata analiză privind sloganul electoral al lui Eisenhower: „I like Ike"), este evident că temeiul și rădăcina poeticității poeziei sînt căutate doar în autoreflexivitatea textului poetic. Or, dacă prin însăși esența sa arta este „impură", înseamnă că „izvorul" din care se alimentează artisticitatea operei de artă este și el „impur". Mai exact

---

[17] RIFFATERRE, Michael, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în vol. colectiv, „Probleme de stilistică", ed. citi., p. 74—77.

* De fapt, tot acest evantai de funcții distincte, separate, ale limbajului trebuie considerat *mai curînd* ca un instrument de cercetare, ca un principiu metodologic, decît ca o *stare de fapt* a domeniului. Că în procesul real de comunicare funcțiile limbajului interferează, este de ordinul evidențelor clare.

[18] Pentru ambele obiecții critice, vezi: FRANÇOIS, Frédéric, *Le langage et ses fonctions*, în vol. colectiv „Le langage", publié sous la direction d'André Martinet, Gallimard, Paris, 1968, p. 17—18.

[19] RIFFATERRE, Michael, *op. cit.*

spus, înseamnă că este vorba de mai multe „surse", deci că artisticitatea artei nu poate deriva doar din una dintre proprietățile funcționale ale limbajului. Mai mult, așa cum se poate deduce și din unele idei pe care le-am dezvoltat în capitolele anterioare ale acestei cărți, oricare dintre funcțiile limbajului prezente într-un text artistic devine sursă de artisticitate sau cel puțin factor de influență — pozitivă sau negativă — în acest sens (că într-o atare circumstanță distincția între *sursă* și *factor de influență* este greu de făcut, aceasta-i altceva; de altfel, pentru problema pe care o discut aici respectiva disociere nu prezintă o prea mare însemnătate).

Încerc să ilustrez cele afirmate pe două exemple de funcții ale limbajului, excerptate din modelul lui Jakobson: cel al *funcției referențiale* și cel al *funcției metalingvistice*.

Funcția referențială fiind (probabil), dintre toate funcțiile limbajului, cea mai intens solicitată în procesele de semioză curentă, prezența ei în perimetrul artei este contestată de către unii autori în virtutea faptului că textul artistic nu trimite la realitatea propriu-zisă, ci la o lume a imaginarului, a ficțiunii. Inevitabil, observația aduce în discuție statutul referentului, problemă care — după cum se știe — reține continuu, de mai bine de un veac, atenția specialiștilor.

O reluare, în cuprinsul acestui capitol, a întregii chestiuni — începînd cu celebrisimele „Sinn und Bedeutung" și „actualul rege al Franței este chel" — nu-și are rostul. De asemenea, pentru ceea ce încerc eu să discut aici nu interesează direct, de pildă, dacă abordarea referentului ca problemă de intersemioticitate subminează sau nu rațiunea de a fi a acestuia, ca un concept al lingvisticii (cum susțin A. J. Greimas și J. Courtès) sau dacă referentul nu este altceva, în ultimă instanță, decît *lekton*-ul stoicilor sau *noema* fenomenologiei husserliene (cum afirmă Cesare Brandi). Este nevoie doar de ceea ce s-ar putea numi „o definiție *de lucru*" și într-o atare situație perspectiva adoptată se cuvine să evite riscurile inerente pozițiilor extreme; poziții care — aici — sînt: fie negarea radicală a referentului[20], fie concepția (în fond naivă) privind existența unui *obiect* al desemnării, anterior constituit și ființînd independent (în totalitatea determinațiilor sale) de *actul* desemnării. În perspectiva pentru care am optat — și pe care am menționat-o mai înainte — preci-

[20] Vezi: ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 81 (Un subcapitol al cărții lui Eco se intitulează „La fallacia referenziale").

zez că prin referent înțeleg, *aici* și *acum*, acel dat, real sau imaginar*, la care trimite textul artistic**, indicîndu-l ca pe ceva exterior textului însuși, precum și subiectului care este (sau se instituie în) autor al textului, narator sau destinatar, indicîndu-l deci ca pe ceva exterior procesului de comunicare respectiv.

Trei coordonate — atît de interferente încît par a se contopi într-o condiționare unică — sînt esențiale pentru a surprinde cu suficientă rigoare conținutul conceptului, asigurîndu-i valoare operațională în perimetrul unei teorii semiotice a artei: a) *Exterioritatea referentului*, care — ținînd seama de definiția propusă mai înainte — firește că nu trebuie înțeleasă în sensul că acel dat la care trimite textul are (sau a avut) neapărat o existență reală propriu-zisă, independentă de universul ficțional al operei sau de conștiința culturală (inclusiv la nivel social) pe care acest univers o exprimă, ci doar în sensul posibilității unei nete disocieri între acel dat și subiectivitatea autorului, naratorului etc. Roman Jakobson utilizează fără îndoială o formulă fericită cînd leagă (și definește) funcția referențială a limbajului de *contextul* comunicării. b) O anume *ambiguitate* (sau *ambivalență*) a *referentului*, care derivă *din* (sau rezidă *în*) faptul că acesta este corelat și cu teritoriul de *dincolo*, dar și cu cel de *dincoace* de hotarul care circumscrie universul uman al semnelor [21]. Poate că nu-i vorba atît de o dublă apartenență, cît de o dublă înrădăcinare și o dublă „deschidere către", prin toate acestea referentul fiind o punte de legătură între sfera semiosis-ului și realitatea extrasemiotică. Foarte neta „despicare" prin care Cesare Brandi separă *matricea existențială a referentului* (care, afirmă el, este de natură extralingvistică) și *referent* (care s-ar situa *în interiorul* semnului) are, între altele, dezavantajul că face dificilă înțelegerea referentului, cum spuneam, ca *punte de legătură*. Or, se pare că și Brandi adoptă un atare punct

* Expresia „dat imaginar" trebuie luată în sensul de *obiect* care, cum spune Meinong, subzistă dar nu există (inorogul, centaurii, Ileana Cosînzeana etc.).

** Mă refer la „textul artistic" și nu la *text* pur și simplu tocmai pentru a accentua că este vorba de „o definiție *de lucru*". Precizez că aici prin text artistic se înțelege orice set de elemente de percepție capabil să vehiculeze o semnificație specifică (artistică), deci nu neapărat opera de artă în totalitatea ei.

[21] Las la o parte, ca neinteresînd aici, problema *inegalității de aport* în ceea ce privește participarea celor două „teritorii" la constituirea referentului.

de vedere, odată ce el însuși vorbește despre referent ca despre un „termen mediu necesar între obiectul exterior (totalitatea stimulilor din care ia naștere faptul perceput) și semnul lingvistic" [22]. c) Posibilitatea existenței unor *referenți ideali*, posibilitate asupra căreia nu mai insist întrucît decurge (cred) cu necesitate din cele discutate în ultimele pagini pe această temă.

O înțelegere a referentului prin prisma acestor trei determinații conferă conceptului în cauză, cum spuneam, valoare operațională în teoria semiotică a artei. Căci identificarea referentului cu obiectul real (și, implicit, eliminarea din discuție a referenților ideali, abstracți) stinge imediat orice interes al esteticianului în această direcție, deoarece textul artistic trimite, după cum am arătat, la un univers imaginar. Ceea ce nu înseamnă că în artă avem de-a face doar cu referenți ideali [23], că fotografia unui pictor are valoare referențială, iar autoportretul său — nu. Arta doar *stă sub semnul* imaginarului, nefiind însă pur și simplu *anexată* de acesta; imaginarul nu epuizează de obicei întreaga încărcătură de semnificații a unui text artistic. Cît privește situarea referentului în interiorul semnului, implicațiile — în planul teoriei estetice — ale unei atari perspective sînt mai greu de decelat și problema ar cere o analiză depășind prea mult cadrul tematic al prezentei discuții. Mă limitez doar la observația generală că această perspectivă subminează valoarea *specifică* a conceptului în cauză, pentru o teorie semiotică a artei.

Depinzînd nemijlocit de natura referentului, ceea ce numim *funcția referențială a limbajului* se impune atenției esteticianului (dacă se acceptă definiția pe care am dat-o mai înainte termenului de referent) în primul rînd ca un criteriu pentru o primă clasificare a artelor. Pe scurt, clasificarea cu care operează Nicolai Hartmann, în *estetica* sa — unde distinge artele care *urmăresc reprezentarea* (literatură, teatru, pictură, sculptură etc.), de cele care *nu urmăresc reprezentarea*

[22] BRANDI, Cesare, *Teoria generală a criticii*, trad. rom., Ed. Univers, București, 1985, p. 53.

[23] În înțelesul imediat al enunțului, afirmația lui Călinescu „dacă un poet cîntă Ceahlăul, muntele nu-i Ceahlăul... cum Styxul nu-i Dunărea" este mai mult decît discutabilă. Adevărul ei ni se impune numai dacă luăm seama la tîlcul mai adînc al aserțiunii, explicitat de autor însuși prin precizarea făcută în continuare: „universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis" (CĂLINESCU, George, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 103).

sau, potrivit traducerii românești a textului, *artele nereprezentative* (muzica, arhitectura)[24] — dobîndește un temei mai solid prin apelul la acest criteriu. Respectiv, funcția referențială a limbajului este prezentă în primul caz și absentă în cel de-al doilea. Ce-i drept, chestiunea este de fapt ceva mai complicată — în sensul că, de pildă, prin abstracționism pictura trece din prima în cea de-a doua categorie sau în sensul că există genuri ale creației de frumos (spectacolul de operă, cel de balet ș.a.) în care sînt prezente elemente din ambele categorii de artă — dar nu mai insist.

Nu mai insist întrucît, după cum am mai precizat, alta este problema care interesează aici și anume: în ce măsură și în ce mod contribuie funcția referențială a limbajului la *artisticitatea artei?*

Pentru a da răspuns întrebării pornesc de la ideea că fertilitatea estetică a funcției referențiale are ca principală premisă bogăția și complexitatea raporturilor omului, ca subiect, cu tot ceea ce este sau devine „obiect" *(lato sensu)* în raport cu sine. Căci omul este angajat cu toată ființa sa în lumea ființării sale, care este lumea semenilor săi, a obiectelor-lucruri, a evenimentelor (trăite sau cunoscute indirect), a valorilor, a plăsmuirilor mitice etc. De aceea, o raportare — să zicem — pur gnoseologică sau exclusiv practic-utilitară la constituenții respectivei lumi este excepția, nu regula. În istoria comunităților sociale — de exemplu, a comunităților naționale* — anumiți referenți se încarcă, datorită unor diverse circumstanțe, cu conotații atît de bogate și de complexe, încît simpla desemnare în cuprinsul textului a unor atari „obiecte" (cum ar fi, la noi, *bradul, codrul, carul cu boi, haiducul, colindătorii, Călugăreni, Mărășești, Făt-Frumos* ș.a.) poate genera în conștiința subiectului receptor o reacție afectiv-intelectivă care — indiferent de intensitatea și de durata ei, fie acestea numai cît o pilpîire, cît un sclipăt — este în bună măsură o *emoție estetică* (de acest proces dă

[24] HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, trad. rom., Editura Univers, București, 1974, cap. 6 și 7, p. 105—148.

* Putem, de altfel, „desfășura" mult mai larg evantaiul referințelor astfel încît să vizeze, la o „margine" istoria omenirii în ansamblul ei, iar la cealaltă — biografia individuală. Națiunea este din acest punct de vedere un reper privilegiat, datorită rolului cu totul deosebit pe care îl are în acest caz dimensiunea spirituală a vieții umane. De altfel, națiunea nici nu poate exista fără conștiința existenței, o națiune fără conștiință națională fiind o imposibilitate. De aceea, cunoscuta disociere — care s-a făcut în literatura marxistă cu referire la clasa socială (mai precis, cu referire la proletariat) — între *în sine* și *pentru sine* este inaplicabilă în cazul națiunii.

seamă conceptul de *corelativ-obiectiv* al lui T. S. Eliot). Producerea, pe această cale, a unei emoții estetice angajează un mecanism psiho-semiotic pe care l-aș numi *funcția evocativă dublată* a semnului. Am în vedere faptul că indicarea în text a unui astfel de „obiect" (mereu *lato sensu*) reactivează în noi nu numai conotațiile cu care ni le-am apropriat semioticamente cîndva, dar și — de obicei la nivel semiconștient — trăirile noastre de atunci, iscînd nostalgia (de fapt o stare emoțională mult mai complexă, pozitivă, care are la bază elemente nostalgice) după copilărie, tinerețe etc. Iar dacă în categoria „obiecte" includem — cum, de altfel, este corect să procedăm — și ceea ce aparține istoriei culturii spirituale, inclusiv a artei, dobîndim un punct de sprijin extrem de util pentru înțelegerea *funcției estetice a citatului erudit*, funcție larg prezentă în creațiile postmodernismului (vezi, de pildă, romanul *Numele trandafirului*, al lui Umberto Eco, sau — în sfera artei organizării spațiului — *Piazza d'Italia* din New Orleans, ansamblul *Franklin Court* din Philadelphia ș.a.).

Efectul estetic direct pe care îl au anumiți referenți, în arii culturale date, constituie cea mai simplă modalitate prin care funcția referențială a limbajului contribuie la artisticitatea operei de artă. Importanța acestei modalități decurge nu atît din frecvența și forța ei de impact (estetic) — destul de scăzute, de altfel — cît dintr-o semnificație de alt ordin a fenomenului în cauză: el pune în evidență faptul că rădăcina cea mai adîncă a valențelor estetice ale funcției referențiale a limbajului o constituie complexitatea raporturilor omului cu lumea în care trăiește. Oricît de departe s-a ajuns în rafinarea modelelor structurale elaborate pentru analiza semantică a creațiilor de frumos (a operelor literare, de pildă) nu trebuie uitat că unul dintre punctele de plecare ale literarității este totuși acest potențial estetic cu care se pot încărca referenții, considerați fiecare separat.

Firește că expresivitatea estetică este mai cu seamă o problemă de raporturi, de structură, chiar și aportul funcției referențiale a limbajului fiind într-o largă măsură mediat de o anume organizare a textului artistic. Ponderea pe care o are în această organizare — ca sursă și factor de expresivitate estetică — fiecare dintre cele două planuri ale limbajului (expresia și conținutul) diferă de la o ramură artistică la alta, de la un gen, curent, stil etc. artistic la altul. Oricum, planul expresiei nu are nici o prioritate de prin-

cipiu în acest sens. Nu este de loc sigur că sloganul electoral analizat de Jakobson, " I like Ike", este mai expresiv-estetic decît, de pildă, afirmaţia făcută de Churchill după înfrîngerea lui Rommel în Tunisia: „nu e începutul sfîrşitului, ci sfîrşitul începutului". O eventuală ierarhizare a celor două enunţuri, din perspectiva expresivităţii lor estetice, poate fi pusă oricînd sub semnul îndoielii. Neîndoielnică este însă radicala deosebire *tipologică* dintre ele; căci în primul caz expresivitatea estetică îşi trage seva *din forma expresiei*, pe cînd în cel de-al doilea *din forma conţinutului*.

Nu se poate nega totuşi că noi ne simţim ispitiţi să considerăm sloganul electoral menţionat ca fiind mai „estetic" decît afirmaţia lui Churchill. Explicaţia faptului (sau, cel puţin, punctul de plecare al explicaţiei) rezidă în prezenţa majoră, frapantă chiar, a elementelor eufonice în respectivul slogan (de unde şi aportul decisiv al formei expresiei în constituirea expresivităţii estetice) ceea ce ne determină să situăm spontan formula "I like Ike" în sfera poeziei şi să o decodificăm ca atare. În schimb, chiar dacă nu am cunoaşte împrejurările în care a fost rostită afirmaţia privind semnificaţia înfrîngerii lui Rommel — fiind deci perfect posibilă atribuirea acesteia unui personaj de roman — nu ne vom simţi tentaţi să decodăm enunţul „în cheie" beletristică. Intervine aici efectul unui principiu constitutiv pe care îl consider definitoriu pentru specificul textului artistic şi pe care l-aş formula astfel: *ca tendinţă generală, dimensiunea minim necesară a unei secvenţe de text, pentru ca aceasta să se constituie în text artistic, este invers proporţională cu ponderea pe care o are planul expresiei — în raport cu cel al conţinutului limbajului — ca sursă şi factor constitutiv (sau de influenţă) al expresivităţii estetice, în ramura, curentul sau stilul artistic respectiv.* Este suficient de regulă un singur vers (iar în anumite cazuri şi mai puţin) pentru a fi siguri că respectiva secvenţă a fost excerptată dintr-un text artistic; în schimb, dacă este vorba — să zicem — de un text balzacian, este nevoie de lungi fragmente, însumînd (eventual) chiar pagini întregi pentru a avea o certitudine similară.

Impresia imediată că sloganul electoral analizat de Jakobson este mai „estetic" decît fraza rostită de Churchill, pe care am luat-o ca termen de comparaţie, se datoreşte faptului că, dacă în raportarea noastră estetică la natură noi o privim pe aceasta — cum spune Tudor Vianu — „cu ochii for-

mați la școala picturii" [25], tot așa în lectura unor texte cu virtuți estetice noi procedăm conform unei deprinderi de decodaj dobîndite la „școala" beletristicii (și mai cu seamă la „școala" convențiilor literar-artistice cu îndelungate state de serviciu). Adoptînd în receptarea enunțului „I like Ike" — datorită însușirilor eufonice ale acestuia — atitudinea specifică decodajului unui text poetic (chiar dacă știe că nu are de-a face cu o secvență prelevată dintr-o poezie), lectorul își va dirija atenția cu predilecție către calitățile expresiv-estetice ale sloganului, va deveni mai dispus să le observe, să le aprecieze. Este efectul manipulant — ce se realizează la nivel semiconștient — al codurilor *artisticității**, arta fiind aprioric creditată cu o anume superioritate în planul expresivității față de toate celelalte forme (naturale sau artificiale), întrucît ea este creație cu finalitate estetică expresă.

Revin, după această paranteză poate prea largă, la problema pe care de fapt o discut în aceste pagini, aceea a contribuției funcției referențiale a limbajului la artisticitatea operei de artă. Așa cum am sugerat ceva mai înainte, deși unul dintre punctele de plecare în înțelegerea acestei contribuții îl constituie potențialul estetic cu care se pot încărca referenții (considerați fiecare separat), expresivitatea estetică a unui text (mereu *lato sensu*) — sau, eventual, artisticitatea lui — este mai cu seamă o problemă de raporturi, de structură. Aceasta ne permite — și ne obligă totodată — să conexăm teza efectului estetic posibil al funcției referențiale a limbajului cu ideea rolului pe care îl poate juca *forma conținutului* ca *principală* sursă de artisticitate în *anumite* arte. Nu mai stărui asupra faptului că aproape indiferent la care dintre accepțiunile termenului de referent ne-am opri, funcția referențială a limbajului nu poate fi înțeleasă decît ca *parte* a formei conținutului acestuia. Ponderea și importanța ei diferă — așa cum s-a

---

[25] VIANU, Tudor, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 15.

* Accentuez că este vorba de codurile *artisticității* — care intervin (cu efectul menționat) în cazul sloganului electoral, nu și în cel al afirmației prilejuite de înfrîngerea lui Rommel — căci pentru expresivitatea estetică *în general* nu este valabilă afirmația anterioară privind relația de invers proporționalitate între aportul estetic al planului expresiei și dimensiunea minim necesară etc. Dovadă: expresivitatea estetică a metaforei, oximoronului ș.a. Dar, dacă rămînem doar la o figură de limbaj, considerată separat, sîntem *încă* în afara teritoriului artei.

mai arătat — după ramura, genul, stilul etc. în care se încadrează opera de artă despre care este vorba. Dar în măsura în care funcția referențială a limbajului este prezentă în respectiva creație, ea — cum am mai precizat — poate deveni (și, cel mai adesea, devine inevitabil) un factor de artisticitate; fie implicindu-se direct, fie influențind — pozitiv sau negativ — valoarea estetică a operei în cauză.

Afirmația poate fi foarte comod ilustrată apelînd la exemple de creații artistice ce stau sub semnul mimesis-ului în pictură, sculptură, proza beletristică *. Prefer însă să-mi testez ideea într-un teritoriu mult mai „neprielnic" (pentru teza pe care o susțin), cel al poeziei. Ce-i drept, mă adresez operei unui creator, Lucian Blaga, care a simțit ca puțini alții *poeticitatea lucrurilor* (deci, am putea zice, a referenților), despre care el se întreabă retoric — într-o fermecătoare mimare a unei viziuni animiste — dacă nu cumva „bate o inimă" în ele, dacă „n-au și ele gînduri, patimi" și pe care le caracterizează drept „purtătoarele de tilcuri, /născătoarele de lacrimi". Dar nu la această poezie — foarte frecvent amintită și al cărei titlu, *De rerum natura*, reia (semnificativ) pe acel al unei cunoscute lucrări filosofice — vreau să apelez ca exemplu, ci la alta, mai rar invocată, *Trei fețe:* Copilul rîde: /„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul !/ Tînărul cîntă: /„Jocul și înțelepciunea mea-i iubirea !"/ Bătrînul tace:/ „Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea !".

Nu cred că s-ar putea găsi în aceste versuri elementele eufonice — sau orice alți constituenți ai formei expresiei — în stare să explice fiorul ce te cuprinde la lectură. Este, cred, foarte limpede că în acest caz poeticitatea textului și emoția iscată la lectura lui sînt produse în cea mai mare măsură de „jocul referenților"; mai precis, de asocierile — diverse, neașteptate, dar legitime și profund semnificative — dintre două serii de „obiecte": *copil*, *tînăr* și *bătrîn;* iar pe de altă parte: *jocul*, *iubirea* și *înțelepciunea* (precum și a celor din ultima categorie, între ele).

---

* În treacăt fie zis, trecerea de la înțelegerea artei drept *„reprezentare a obiectului frumos"*, la considerarea acestuia drept *„reprezentare frumoasă* a obiectului" nu a anulat totuși virtuțile estetice intrinseci ale obiectului reprezentat (= referentul), ca sursă de desfătare spirituală în receptarea creațiilor artistice. Afirmația privește mai cu seamă ceea ce numim marele public; dar să nu uităm că în marele public sînt incluși *amatorii de artă*, pe care Vianu îi socotește drept exponenții atitudinii celei mai adecvate (estetic) în contemplarea operei (vezi: VIANU, Tudor, *op. cit.*, p. 304).

Potrivit unei intenții mai înainte amintite, pentru a aduce încă un argument în favoarea ideii că artisticitatea artei nu derivă *doar* din ceea ce Jakobson numește „funcția poetică" a limbajului, o să apelez la un al doilea exemplu în acest sens, cel al *funcției metalingvistice*. La unele forme în care se manifestă prezența acestei funcții a limbajului în textele artistice, m-am referit anterior (vezi p. 82), vizînd însă numai rostul lor (al respectivelor forme) de a orienta decodajul, indicînd în ce „cheie" trebuie receptate respectivele texte. Nu mai revin asupra chestiunii. Rămîne însă pe tapet întrebarea dacă — și dacă da, atunci în ce măsură și în ce mod — elementele de metalimbaj prezente într-un text artistic contribuie sau nu la artisticitatea acestuia.

Referindu-se la poezie, Roman Jakobson dă problemei o soluție categoric negativă. Căci dacă „funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării" *, precum și dacă „și metalimbajul folosește în secvențe unități echivalente cînd combină expresii sinonime în fraze ecuaționale", totuși — opinează Jakobson — „poezia și metalimbajul se opun diametral între ele: în metalimbaj se folosește secvența pentru a construi o ecuație, pe cînd în poezie se folosește ecuația pentru a construi o secvență" [26].

Nu se poate formula o apreciere sigură, întemeiată, asupra validității acestei teze — a opoziției dintre poezie și metalimbaj ** — fără a o supune unui amplu și minuțios examen, ce nu și-ar găsi justificare în economia prezentei lucrări. Ceea ce, pentru început, se poate cred afirma cu destulă certitudine, este că observația lui Jakobson vizează

---

* Afirmația poate fi, cred, extrapolată la nivelul întregii arte (și chiar al unor forme extraartistice ale esteticului), cel puțin în sensul sporirii — în respectivele texte, comparativ cu cele extraestetice — a ponderii rolului și importanței axei sintagmatice a limbajului, în raport cu cea paradigmatică.

[26] JAKOBSON, Roman, *op. cit.*, p. 95.

** Trebuie să menționez că într-un studiu publicat mai de mult eu am împărtășit — dar apelînd la alte argumente — această teză. Am regîndit ulterior problema, iar cele ce urmează — în textul de mai sus — prezintă sintetic concluziile la care am ajuns (Studiul la care mă refer se intitulează *„Receptarea artei și funcția formativ-estetică a limbajului artistic* și a fost publicat în volumul colectiv „Educație și limbaj", apărut la Editura Didactică și Pedagogică în anul 1972).

mai curînd o problemă de tehnică a textului poetic, decît un principiu de poeticitate; şi cu atît mai puţin un principiu constitutiv al artei în general, ca formă specifică de limbaj.

Or, chiar dacă ar constitui *doar* simple indicaţii de decodaj, totuşi elementele de metalimbaj tot ar avea anumite virtuţi estetice de ordin funcţional care (nu-i o contradicţie în termeni) pot fi considerate drept *intrinseci*, în sensul că ţin de însăşi calitatea lor de a fi elemente de metalimbaj. Argumentul imediat ce poate fi invocat — şi la care am mai făcut trimitere — îl constituie împrejurarea că respectivele elemente (rama tabloului, soclul statuii ş.a.) servesc la perceperea artefactului în cauză în *seria creaţiilor artistice*, ceea ce — s-a spus sau doar sugerat adesea în literatura de specialitate, iar ideea de convenţie vine în sprijinul acestei teze — este esenţial şi indispensabil pentru însăşi *fiinţarea* operei de artă ca operă de artă.

Firește, indicaţia de decodaj nu priveşte doar situarea formei percepute în cadrul sau în afara categoriei creaţiilor artistice, ci şi — şi aceasta interesează cu osebire — orientarea subiectului receptor în procesul contemplării, al lecturii. În acest sens se cuvine a observa că titlul unei opere de artă nu poate fi — ca o regulă generală — indiferent în raport cu intenţiile care au prezidat crearea ei. Este, cred, brutal eronat punctul de vedere exprimat de Picabia într-un interviu [27] şi anume că titlurile tablourilor trebuie socotite doar mijloace de identificare a acestora („pentru ca să se poată vorbi despre ele, pentru ca să poată fi recunoscute"), ca nişte simple nume, arbitrare („Există persoane cu numele «Negru», care au părul blond").

Şi Marcel Brion susţine — într-o referire mai cuprinzătoare şi mai nuanţată la această problemă [28] — că titlurile

[27] Interviu acordat lui G. Charbonnier şi inclus în volumul: CHARBONNIER, Georges, *Monologul pictorului*, trad. rom., Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 168—177.

[28] Întrucît pasajul cu pricina prezintă un deosebit interes — inclusiv pentru opiniile discutabile pe care le cuprinde — îl reproduc aici *in extenso*: „Tablourile abstracte ar putea să nu poarte titluri, de vreme ce ele nu reprezintă nimic (decît pe ele însele). Atunci cînd au unul, îl au de obicei pentru a uşura găsirea cutărei sau cutărei pînze în opera unui artist, un soi de semn agăţat de tablou, dar care nu-l rezumă şi nici nu-l explică; e ceva mai degrabă ca un număr într-un catalog, *opus atita*, al muzicienilor, un fel de sugestie plastică în plus, în cuvinte. În anumite cazuri, în sfîrşit, titlurile ne interesează în măsura în care sînt un eboş verbal al operei, indicaţia a ceea ce încerca artistul atunci cînd l-a pictat. În sfîrşit, o *semnalizare*, un punct de reper în ce direcţie trebuie să se orienteze impresia privitorului" (BRION, Marcel, *Arta abstractă*, trad. rom., Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 292—293).

sînt în primul rînd instrumente de identificare, observînd însă că ele ne pot oferi sugestii privind (ceea ce am putea numi) conștiința intențională pe care o intuim dincolo de operă. Mai mult, prin precizarea din finalul pasajului citat, M. Brion se referă expres la faptul că titlul tabloului orientează decodajul în universul de semnificații al operei, sugerînd contemplatorului un anume *sens de lectură* (*path*). Prin aceasta, titlul se implică în însăși *valoarea estetică* a creației artistice în cauză, căci această valoare nu se poate constitui și/sau situa *în afara* semanticii respectivului tablou. Deci titlul — care este un element de metalimbaj — se implică în artisticitatea operei de artă.

Revenind la primele aserțiuni din fragmentul pe care îl discut, menționez că ascuțișul rezervelor mele critice este îndreptat cu precădere nu împotriva accentului pe care îl pune autorul pe funcția de identificare pe care o au titlurile tablourilor, ci împotriva opiniei că „tablourile abstracte ar putea să nu poarte titluri, de vreme ce ele nu reprezintă nimic (decît pe ele însele)". Împingînd ceva mai departe raționamentul (dar nu forțîndu-l) s-ar putea deci susține că în măsura în care pictura (ca și sculptura, fotografia artistică ș.a.) se îndepărtează de la norma mimesis-ului și își pierde treptat funcția documentară, în aceeași măsură și titlurile își pierd utilitatea.

De fapt, lucrurile stau exact pe dos. Căci, cu excepțiile de rigoare (ce-i drept, numeroase și diverse), cu cît o imagine picturală sau fotografică este mai realistă, cu atît mai puțin se simte nevoia vreunui punct de reper care să orienteze decodajul; iar în cazul unei situații inverse, dimpotrivă. Tocmai cînd se va afla în fața celor mai abstracte, mai criptice imagini (în care referirea la un obiect real lipsește sau este foarte dificil de sesizat), vizitatorul unei expoziții de pictură contemporană sau de fotografie artistică se va simți mai tentat să se apropie și să citească titlul scris pe mica etichetă ce însoțește exponatul (Dacă însă acesta „reprezintă" — și încă foarte fidel — de pildă un stejar sau un lan de floarea-soarelui, cu ce orientează decodajul titluri ca: *Stejar, Cîmp de floarea-soarelui?*).

În această ordine de idei se cuvine a sublinia că utilizarea, în perimetrul picturii abstracte, a unor titluri de tipul *Pictură, Compoziție* etc. nu contrazice afirmațiile de mai înainte. Excesul de redundanță determinat de frecventa lor repetare și semnificațiile foarte generale ale vocabulelor utili-

zate par a trăda dorința (fie și semi-conștientă) de a anula valoarea denominativă și funcția individualizatoare a unor astfel de titluri, tocmai pentru a sugera — prin ricoșeu — neștirbita și neîngrădita universalitate a respectivelor forme expresive. Această precizare prilejuiește o observație cu caracter mai general: cînd, pentru a evidenția aportul funcției metalingvistice la artisticitatea artei, ne referim — vizînd mai cu seamă artele accentuat conotative — la capacitatea pe care o are titlul operei artistice de a orienta receptarea acesteia, nu-i vorba de o simplă *„cheie" semantică*, utilizată *deliberat*, cu intenția *expresă* de a accede la anume semnificații (de regulă din categoria celor traductibile în limbaj logico-discursiv). Titlul — care este adesea primul element cu care ia contact receptorul — iscă în universul subiectiv al acestuia (și în acest caz procesul are de asemenea loc, de obicei, la nivel semi-conștient) vării așteptări, disponibilități, propensiuni (eventual și reticențe) etc., pe scurt *o stare de spirit*. Aceasta se răsfrînge asupra operei învăluind-o ca o aromă, proiectează asupra ei „lumina" unei perspective predilecte. Totul stă sub semnul inefabilului, nu al rigorii, sub semnul ideii de ambiguitate (estetică) — și nu de simplă polisemie — a textului, amintind de mecanismele metaforei, nu de cele ale alegoriei.

În sprijinul tezei privind fertilitatea estetică a funcției metalingvistice a limbajului aș mai invoca — fie și ca argument cu valabilitate doar parțială — rolul ce revine unor elemente „adăugate" formei pe care o considerăm creația artistică propriu-zisă, cum sînt — de pildă — rama tabloului și soclul statuii. Referirile din literatura de specialitate, la atari elemente, subliniază cu precădere faptul că acestea servesc la neta delimitare a operei de contextul realității în care ea se găsește. Tudor Vianu vorbește despre *izolarea* operei de realitatea învecinată [29], iar Nicolai Hartmann despre *derealizare* [30], ambele noțiuni vizînd în fond ceea ce esteticianul german caracterizează drept acțiune „împotriva iluziei neartistice"; ceea ce înseamnă cristalizarea și prezervarea unui necesar și ultimativ sentiment al ficționalului deci implicit perceperea operelor în seria valorilor artistice, probleme la care m-am referit în cuprinsul prezentei lucrări.

---

[29] VIANU, Tudor, *op. cit.*, p. 93 și urm.
[30] HARTMANN, Nicolai, *op. cit.*, p. 114.

Dar dacă, intrucit orientează decodajul, rama tabloului şi soclul sculpturii se inscriu în funcţia metalingvistică a limbajului, nu-i mai puţin adevărat că ele participă la configuraţia şi expresivitatea de ansamblu ale artefactelor în cauză. Se ştie prea bine că rama şi soclul trebuie să intre într-o anume rezonanţă (estetică) cu „pinza" pe care o înconjoară şi — respectiv — cu forma sculpturală al cărei suport este. Imposibilitatea neutralităţii lor estetice învederează implicarea acestor elemente de metalimbaj în artisticitatea respectivelor opere. Despre soclul sculpturii Vianu spunea, pe bună dreptate, că „prin propria valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului" [31]. Adaug că efectul se realizează adesea şi în virtutea calităţii de metalimbaj a respectivului element. Un soclu de o anume dimensiune, al unei statui, ne predispune (şi uneori poate chiar ne impune) să contemplăm monumentul *sub specie sublimitatis*, tocmai pentru că îi conferă acestuia o mai accentuată grandoare. Elementele de metalimbaj se pot deci implica în artisticitatea operei prin intermediul acelui mecanism semiotic care este — potrivit unei formule a lui Roland Barthes [32] — funcţia emfatică a limbajului*.

Tentativa întreprinsă în ultimele pagini, de a evidenţia participarea nemijlocită şi fertilă a funcţiilor referenţială şi metalingvistică (ale limbajului) la artisticitatea operei de artă, a fost determinată de principala mea rezervă critică faţă de ceea ce socotesc drept *nucleul* teoriei jakobsoniene în această problemă: tendinţa de a limita sursele de poeticitate ale poeziei doar la una singură, autoreflexivitatea textului poetic. În măsura în care argumentele invocate împotriva acestui punct de vedere sînt acceptate, trebuie acceptate (inevitabil) şi observaţiile — formulate de alţii şi menţionate în prezentul capitol — privind inoportunitatea denumirii de *funcţie poetică* (respectiv: *estetică*) — deşi nici denumirea de *funcţie stilistică* nu-i chiar fără cusur — sau privind principiul corespondenţei între elementele constitutive ale unui proces de comunicare şi tabloul funcţiilor limbajului. În sprijinul acestei ultime obiecţii vine şi absenţa, din modelul jakobsonian, a *funcţiei apreciative* a limbajului, funcţie căreia —

[31] VIANU, Tudor, *op. cit.*, p. 95.

[32] BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 25—26.

* Funcţia emfatică a limbajului poate aduce o contribuţie estetică autonomă. Cel mai ilustrativ caz îl constituie efectul estetic al excesului de redundanţă produs de repetiţii.

— după cum se știe — Charles Morris îi rezervă un loc privilegiat (alături de cel rezervat *principiului iconicității*) în definirea și explicarea artei și a esteticului în general[33]. Or această funcție nu se „grefează" pe un anume component al unei situații comunicaționale.

Din aceste nemulțumiri față de cel mai cunoscut și mai prestigios model al funcțiilor limbajului s-au iscat dorința și încercarea de a elabora un alt model, pe care îl propun — în continuare — atenției cititorului. Este un model al funcțiilor limbajului (în general) menit să servească în primul rînd înțelegerii artei ca formă de limbaj (chiar dacă se poate eventual opera cu el și în alte teritorii ale semiosis-ului). Mai precizez că acest model nu are nici pretenția nici intenția de a pune în evidență *toate* proprietățile funcționale ale limbajului prezente în unele sau altele dintre formele particulare ale artisticului (și cu atît mai puțin ale esteticului în general). Am selectat doar acele proprietăți funcționale ale limbajului care au un rol major în geneza artisticității artei (chiar dacă nu *toate* proprietățile respective sînt prezente în *toate* ramurile, genurile, stilurile etc. din creația artistică).

În acest sens m-am oprit la cinci funcții principale:

1. *Funcția semantică* (F.S.) se constituie din și se articulează pe semnificațiile operei de artă. Această funcție poate fi, la rîndul ei, „despletită" în mai multe proprietăți funcționale, dintre care menționez doar trei. Primele două vizează subiectivitatea creatorului — și, eventual, a interpretului (actor, violonist etc.) — ele fiind: 1) *F.S. confesiv-declarativă* (F.S. c.-d.) care privește prezența *explicită* a emițătorului în text și b) *F.S. proiectivă* (F.S.p.) ce denumește prezența *implicită* a acestuia în respectiva operă; următorul subtip de funcție, c) *F.S. referențială* (F.S.r.), vizează acel dat pe care textul îl indică drept ceva exterior (așa cum am precizat anterior).

---

[33] Problema valorii teoriei morrisiene rămîne deschisă. Căci, pe de o parte, autorul însuși a revenit asupra validității unei utilizări (în definirea *semnului estetic*) a ideii de funcție apreciativă și a principiului iconicității, iar pe de altă parte nu se poate nesocoti o judecată de valoare formulată de un cunoscător competent al istoriei esteticii din veacul nostru, G. Morpurgo-Tagliabue, care afirmă: „conceptul său (al lui Ch. Morris — C.R.) de limbaj poetic, considerat ca limbaj «apreciativ», rămîne o indicație utilă și, sub un anumit aspect, o intuiție genială" (MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Estetica contemporană*, trad. rom., vol. I, Editura Meridiane, București, 1976, p. 326).

2. *Funcția expresivă* (F.E.) al cărui suport este forma expresiei, ființează ca o excelență a structurii planului semnificanților, prin care textul artistic se constituie și ca o formă expresivă, se centrează asupra lui însuși, se „semi-opacizează", devine autoreflexiv etc. Este ceea ce — cum am mai arătat —, Jakobson numește (pentru domeniul particular al poeziei) *funcție poetică*, U. Eco — *funcție estetică* (prin „dilatarea" referinței formulei jakobsoniene), iar M. Riffaterre — *funcție stilistică*. Dintre cele două axe ale limbajului — paradigmatică și sintagmatică — ultima are (fapt general acceptat) o capacitate expresivă mult mai mare și deci un rol major în limbajul artistic, deși — îmi permit să avansez ideea — în multe cazuri situația este inversă, iar pentru altele (vezi coloanele 6 și 7 din schema *Sistemul funcțiilor principale ale limbajului în diferite tipuri de texte artistice* de la pagina alăturată) nu se poate stabili (cred) care dintre axe prevalează. În orice caz, ponderea procedeelor sintagmatice în elaborarea discursului artistic este direct proporțională cu gradul de omonimie și de conotativitate a limbajului în diferite genuri și curente artistice, precum și cu greutatea specifică pe care o are F.E. — în raport cu celelalte funcții — în dobîndirea, de către un text dat, a statutului de text artistic.

3. *Funcția axiologică* (F.A.) a limbajului artistic se realizează pe două căi care o și definesc ca atare: pe calea *aprecierii* (F.A.a.) unei existențe (realitate naturală sau obiectiv-socială, principiu filozofic sau sentiment etc.) la care textul se raportează ca la ceva de dincolo de el și a cărui desemnare este și o evaluare; pe calea *instaurării* (F.A.i.), în cazul în care rostul fundamental al actului artistic (și al artefactului creat) este acela *de a se propune pe sine* ca valoare, ca valoare formal-expresivă de cele mai multe ori (deci nu de a estima valori *deja existente*, ci în primul rînd de a se propune pe sine ca prezență). Cele două căi nu se exclud, ci se „completează" și — într-un anume sens — chiar se presupun reciproc; afirmarea directă a uneia înseamnă cu necesitate și promovarea indirectă a celeilalte.

4. *Funcția comunicativă* sau *de comunicare* (F.C.) reprezintă orientarea expresă a limbajului artistic către destinatar, orientare prin care textul urmărește explicit să convingă (*F.C. exhortativă*; F.C.e.), să emoționeze (*F.C. afectivă*; F.C.a.) sau să determine o anumită acțiune (*F.C. conativă*; F.C.c.). Acestor virtuți le corespund particularități de organizare a sistemelor de semne, vizibile în frecvența mare a

	Funcții ale limbajului artistic / Genuri și specii ale artei, mișcări artistice etc.	Funcția semantică			Funcția expresivă		Funcția axiologică		Funcția comunicativă			Funcția formativ-estetică		I
		Confesiv-declarativă	Prolectivă	Referențială	Procedee prevalent paradigmatice	Procedee prevalent sintagmatice	Apreciativă	Instauratoare	Exhortativă	Afectivă	Conativă	Centrată pe sensibil	Centrată pe intelectiv	II
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Literatura	Romanul realist	–	+	×	●		×	+	+	×	–		●	III
	Poezia lirică	×	+	–		●	+	×	×	×	–	●		IV
	Fabula	+	–	×	●		×	+	×	+	–		●	V
Muzica	Fără text literar	–	×	–		●	–	×	–	×	–	●		VI
	Cu text literar liric	+	×	–		●	+	×	×	×	–	●		VII
	Cu text literar epic sau dramatic	–	×	+		●	×	+	+	×		●		VIII
	Muzica de dans	–	+	–		●	–	×	–	+	×	●		IX
Artele plastice	Realismul clasic	–	+	×			×	+	+	×	–		●	X
	Tabloul-obiect	–	+	×	●		×	×	–	×	–			XI
	Colaj	–	×	–			+	×	×	×	–			XII
	Pop-art	–	+	×	●		+	×	×	×	–	●		XIII
Arhitectura		–	×	–			–	×	–	×	–	●		XIV

Sistemul funcțiilor principale ale limbajului în diferite tipuri de texte artistice

SUCEAVA UNIVERSITY LIBRARY

unor procedee (de exemplu, cele studiate de retorică), a unor moduri verbale (de exemplu, imperativul), vizibile de asemenea în particularități de ritm (de exemplu, ritmul de marș militar) etc.

5. *Funcția formativ-estetică* (F.F.-E.) — de care mă voi ocupa special ceva mai departe — reprezintă proprietatea pe care o are orice text artistic *de a se propune destinatarului ca text artistic, de a reclama și cultiva o anumită atitudine perceptiv-interpretativă (deci de a orienta decodajul), de a se institui în universul spiritual al destinatarului ca model (în sensul exemplarității) și criteriu estetic pentru valorizarea altor texte artistice.* Această funcție își „extrage seva" din toate celelalte proprietăți funcționale ale limbajului artistic, ale căror valențe estetice le fructifică în acțiunea (formativă) exercitată asupra subiectului estetic. Strîns înrudită cu funcția comunicativă, funcția formativ-estetică acționează atît asupra percepției sensibile, cît și asupra componentei intelective a procesului de receptare a artei. Așa cum se stipulează în tabelul privind sistemul funcțiilor principale ale limbajului în diferite tipuri de texte artistice, prevalența uneia sau alteia dintre cele două „direcții" menționate depinde de ramura, genul, curentul etc. artistic în cauză.

Tabelul nu cuprinde — nici pe orizontală nici pe verticală — toate elementele unei enumerări complete, el menționînd în primul caz doar funcțiile principale ale limbajului care contribuie la constituirea unui text artistic, iar în al doilea oprindu-se doar la cîteva exemple de ramuri, genuri și specii ale artei sau de curente artistice, care mi s-au părut relevante pentru ceea ce urmăresc să demonstrez. Am notat cu „×" rolul precumpănitor, determinant al unei funcții într-un anumit tip de text artistic; cu „+" funcțiile care sînt, în textul dat, prezențe active, dar subordonate funcției dominante; cu „—" situațiile în care o anumită funcție fie lipsește cu totul, fie — prezentă fiind — este evident nespecifică tipului de text respectiv. În coloanele 6—7 și 13—14 am notat cu „•" prevalența unor căi prin care unele dintre funcții își realizează vocația specifică, cazurile în care o atare prevalență nu poate fi cu certitudine stabilită sau pusă clar în evidență fiind marcate prin hașuri. Notînd că din tabel lipsesc „semnificațiile adăugate" în decursul istoriei operei de artă, deoarece acestea nu se diferențiază semnificativ pe tipuri de texte artistice, fac de asemenea precizarea că tabelul poate fi supus în continuare unor operații de detaliere și

rafinare (ar fi desigur interesant, de pildă, ca în cadrul rubricii „romanul realist" să se disocieze: tipul balzacian, cel dostoievskian, cel aparţinînd realismului fantastic din literatura latino-americană etc.). Dar, reamintesc, prezenta lucrare abordează problemele şi încearcă să le soluţioneze din perspectiva unei teorii a artei în general.

Examinat dintr-o astfel de perspectivă, tabelul cuprinzînd sistemul funcţiilor principale ale limbajului în diferite tipuri de texte artistice impune cîteva constatări.

a) Am arătat anterior că în înţelegerea şi definirea *funcţiei* trebuie corelate ideile de tranzitivitate, emergenţă, rol etc., cu cele de determinare internă, suport, structură ş.a. Dintr-o astfel de perspectivă integratoare, funcţiile principale ale limbajului care contribuie la constituirea textului artistic pot fi grupate în două categorii:

— *Funcţii primare*, adică acele proprietăţi funcţionale ce se grefează direct pe componente ale procesului semiotic. Astfel, F.S.c.-d. şi F.S.p. se corelează cu subiectivitatea emiţătorului; F.S.r. — cu acel dat exterior la care trimite textul (deci întreaga F.S. este nemijlocit legată de planul conţinutului din text); F.E.—cu planul expresiei din text; şi F.C — cu destinatarul (cele trei subtipuri ale F.C. vizînd fiecare cu predilecţie: F.C.e. — convingerile; F.C.a. — sentimentele; F.C.c. — acţiunea).

— *Funcţii supraordonate* — cea axiologică şi cea formativ-estetică — acestea corelîndu-se cu componentele procesului

FUNCŢIA FORMATIV-ESTETICĂ					
FUNCŢIA AXIOLOGICĂ					
FUNCŢIA SEMANTICĂ			FUNCŢIA EXPRESIVĂ		FUNCŢIA COMUNICATIVĂ
F.S.c-d	F.S.p.	F.S.r.	F.E.(p)	F.E.(s)	F.C.e. F.C.a. F.C.c.
Emiţător		Referent	Planul expresiei (textului)		Destinatar
Planul conţinutului (textului)					

Corelarea directă şi indirectă a funcţiilor limbajului artistic cu componentele procesului semiotic.

semiotic prin intermediul celorlalte funcţii, după cum relevă tabelul reprodus mai înainte.

b) Modelul funcţional al limbajului artistic pe care îl propun porneşte de la ideea că acţiunea conjugată a tuturor funcţiilor menţionate (la care ar putea fi, eventual, adăugate şi altele) conferă unui sistem de semne calitatea de text artistic. Tendinţa de a reduce artisticul doar la funcţia expresivă este un tribut pe care îl plătesc multe studii de estetică unor particularităţi ale artei secolului XX. Am în vedere audienţa de care se bucură în viaţa cultural-artistică din veacul nostru acele curente care pun un foarte apăsat accent pe distanţarea de tradiţie, pe încifrare etc. La fel de unilaterală ca şi exagerarea inversă (obedienţa necritică faţă de tradiţie, cu — eventual — absolutizarea principiului mimesis-ului), tendinţa menţionată a avut şi are largi repercusiuni în mişcarea ideilor estetice, conducînd *la* şi/sau asociindu-se *cu*: identificarea reductivă a valorii estetice cu originalitatea, ideea caracterului integral-prezentativ al textului şi limbajului artistic, confundarea limitativă a artisticităţii cu autoreflexivitatea textului, exagerarea importanţei nedeterminării şi a deschiderii semantice a textului pentru calitatea lui estetică etc. Tendinţa la care mă refer a fost pusă de unii autori chiar şi pe seama difuziunii largi (şi autorităţii crescînde, aş adăuga) a teoriei semantice a artei — Armando Plebe vorbea încă în 1967 (deci cu *peste* două decenii în urmă) de o „epidemie semantică" [34] — şi tocmai de aceea se impune re-evidenţierea *şi din perspectivă semiotică* a tradiţiei, a convenţiilor statornicite, a accesibilităţii operei ca o premisă a validării ei sociale etc. Demersul mi se pare necesar pentru a evita transformarea legitimei dorinţe de ancorare în contemporaneitate, într-o îngustare a perspectivei, deci pentru a repune demersul teoretico-estetic pe linia exigenţelor de generalizare ce-i sînt proprii.

c) Cele cinci funcţii ale limbajului artistic se ierarhizează diferit şi — după cum am mai spus — de aici decurge specificitatea ramurilor, genurilor şi curentelor artistice. O determinare precisă a ponderii fiecărei funcţii într-o operă de artă sau într-un curent artistic nu se poate realiza, întrucît funcţiile operează la nivele diferite de articulare a textului. Se poate afirma însă că ierarhizarea începe în aria funcţiilor primare (între funcţii, iar în interiorul lor, între proprietăţi

[34] PLEBE, Armando, *L'epidemia semantica*, în „Rivista di Estetica", fasc. I, Gen. — Apr., 1967.

funcționale). Astfel, comparînd funcția semantică cu cea expresivă în romanul realist și în poezia lirică, observăm ponderea hotărîtoare a primei funcții în roman și a celei de-a doua în lirică; iar în interiorul funcției semantice, romanului îi este caracteristic rolul important al funcției referențiale, pe cînd poezia lirică se caracterizează prin însemnătatea funcției ei confesiv-declarative (în ambele cazuri este prezentă și funcția proiectivă, adică oglindirea implicită a creatorului de artă).

d) În sfîrșit, o ultimă observație care se referă la existența unor afinități între diferite tipuri și subtipuri de funcții. Se poate lesne constata, de pildă, că funcția proiectivă se asociază cu precumpănirea procedeelor sintagmatice în realizarea funcției expresive, cu (de regulă) funcția axiologică-instauratoare, cu funcția comunicativă-afectivă și cu centrarea pe sensibil a funcției formativ-estetice; funcția referențială, în schimb, se asociază (cu unele excepții) cu precumpănirea procedeelor paradigmatice, cu funcția axiologică-apreciativă și cu centrarea pe intelectiv a funcției formativ-estetice. Prezența acestor afinități exprimă de fapt convergența trăsăturilor funcționale într-un text artistic, factor fundamental — alături de (repet) acea „matrice deviațională", de „regula care guvernează toate devierile textului" [35], cum caracterizează U. Eco *idiolectul estetic* — al unității și coerenței logico-estetice a operei de artă.

Faptul că textul artistic este mult mai „sudat" decît un text din comunicarea curentă sau științifică — se știe că semnificația artistică este accentuat contextuală, segmentul avînd o foarte mare dependență de întreg — impunea ca analiza funcției formativ-estetice să fie precedată de examinarea — fie și succintă — a sistemului funcțiilor limbajului în perimetrul artei.

---

[35] ECO, Umberto, *„Tratat..."*, ed. cit., p. 343–344.

BCU IAȘI / CET

3. FUNCȚIA FORMATIV-ESTETICĂ A LIMBAJULUI ARTISTIC

Am definit funcția formativ-estetică drept proprietatea textului artistic de a se propune în această calitate destinatarului, de a reclama și cultiva o anumită atitudine estetic-perceptivă și interpretativă, precum și drept tendința textului artistic de a deveni — în universul spiritual al destinatarului — criteriu de valorizare estetică în viitor. În sistemul funcțiilor limbajului artistic ea se plasează, după cum am mai arătat, în preajma celei de comunicare. Ambele sînt orientate către destinatar și ambele țin de finalitatea procesului semiotic. Totuși ele nu pot fi confundate. Căci în timp ce funcția comunicativă se epuizează în relația semiotică dată, încheindu-și misiunea odată cu realizarea transferului de semnificații, acțiunea funcției formativ-estetice vizează cu precădere producerea unui *efect de remanență*, ea persistînd în subiectivitatea destinatarului după decodificarea textului. De aceea, eficiența celei dintîi, fiind relativ echivalentă cu gradul de realizare a intențiilor de comunicare ale autorului, se „traduce" *în* (și se măsoară *cu*) schimbările *imediate* ce au loc în universul cunoașterii, în starea emoțională și chiar în atitudinea exterioară a destinatarului. Influența modelatoare a unei creații artistice este însă un proces mai complex și de durată, ea (influența) verificîndu-se în reacțiile ulterioare ale respectivului subiect estetic (destinatarul) față de alte opere de artă.

Orice limbaj *in actu* are, după cum se știe, și o funcție formativă, în sensul că limbajul înlesnește convertirea, în elemente de cod, a informațiilor receptate de destinatar, precum și stocarea acestor informații. Aplicată funcției formativ-estetice această caracterizare devine nesatisfăcătoare,

între efectul formativ al textului logico-discursiv şi cel al textului artistic existînd deosebiri esenţiale.

Este vorba, mai întîi, de faptul că în primul caz influenţa formativă poate fi — la limită — în exclusivitate gnoseologică (sau, oricum, gnoseologicul poate fi disociat de alte „registre" în care se exercită respectiva influenţă), pe cînd în perimetrul artei, în virtutea „impurităţii" acesteia, efectul *formativ* se produce, concomitent şi într-o strînsă interdependenţă, pe toate planurile şi în toate „zonele" spiritului omenesc. De pildă, funcţia formativ-estetică a limbajului (respectiv a textului) artistic acţionează inevitabil şi în teritoriul emoţionalului, determinînd creşterea receptivităţii — în ordinea afectivului — pe anume „direcţii", crearea sau amplificarea idiosincrasiilor în altele, modificarea raportului dintre afectiv şi intelectiv în ceea ce numim „trăirea" estetică.

Dar cea mai importantă diferenţă între influenţele exercitate de cele două tipuri de texte este alta. Textele cu caracter logico-discursiv nu au un efect formativ (important, demn de luat în considerare) pe planul limbajului, pe cînd cele artistice au cu necesitate un atare efect. Dacă, de pildă, aflăm că X a săvîrşit o faptă infamantă, informaţia se va repercuta în decodajul altor fapte ale lui X, dar incidenţa ei în planul limbajului — oricît de mult am lărgi conţinutul termenului de limbaj — este, dacă nu absolut nulă, în orice caz nesemnificativă. Această situaţie se explică prin binecunoscuta „indiferenţă" a expresiei faţă de conţinut în acest tip de limbaj. De aceea, în elaborarea unui text logico-discursiv subiectul emiţător nu va acţiona asupra limbajului — care este, în fond, integral pre-constituit în raport cu momentul codajului. În schimb, în cazul textului artistic — a cărui elaborare presupune, după cum se ştie, o încălcare parţială a codurilor şi subcodurilor, ceea ce determină frecvent invocata imanenţă a semnificaţiei în expresie (aderenţa valorii estetice la suportul ei, cum spunea Tudor Vianu) — efectul formativ se va exercita în mod obligatoriu şi asupra codurilor şi subcodurilor limbajului specific domeniului respectiv (ramură artistică, gen, curent, stil etc.); altfel spus, asupra habitudinilor estetice, convenţiilor, preferinţelor de gust, orizontului de aşteptare etc.

Deosebirea dintre extraestetic şi estetic (respectiv, artistic) este şi în acest caz graduală, ceea ce nu înseamnă însă că această deosebire nu există ca atare sau că ea este neglijabilă. După cum am mai arătat, în principiu orice informaţie stocată devine cod. De aceea informaţia a fost carac-

terizată și ca „reflectare a reflectării", în sensul că avem de-a face cu nivelul informațional de organizare a materiei doar atunci cînd în procesul de reflectare se implică „experiența" (individuală, de specie etc.) a reflectantului, deci informația achiziționată de acesta în contactele anterioare cu stimuli identici sau similari. Pornind de la aceste considerații se impun, pentru problema pe care o discut aici, două precizări.

a) Cînd spunem că orice informație stocată devine cod, înțelegem că aceasta instituie — sau tinde să instituie — o nouă *funcție-semn* (sau să contribuie la cristalizarea unei noi funcții-semn, sau să consolideze una deja constituită etc.). Or, limbajul — repet: oricît de mult am dilata noi semnificația termenului — nu este reductibil la o simplă însumare de funcții-semn, considerate fiecare separat. Afirmația trimite la un adevăr elementar, așa că nu mai stărui.

b) Noțiunea de *cod* este utilizată în literatura teoretică actuală — așa cum am mai sugerat — aproape în exclusivitate cu referire la semn, limbaj, comunicare etc. Or, există — și se poate discuta cu folos despre — *coduri ale cunoașterii*, de care autorii diferitelor taxinomii în domeniu nu se ocupă; chiar atunci cînd se vorbește de „coduri epistemologice" (sau „științifice") acestea sînt privite tot ca niște „coduri de limbaj" propriu-zise [1]. Este însă suficient să ne gîndim că teoria relativității a lui Einstein a obligat la o regîndire a ideilor de spațiu și de timp, că descoperirile școlii de la Copenhaga au determinat o nouă înțelegere a cauzalității și determinismului în general, că după ce am luat contact cu principiile de bază ale etologiei vedem altfel esența agresivității și rolul acesteia în viața animală și umană. Deci și o idee abstractă poate funcționa ca element al sistemului nostru de coduri, întrucît ea este și funcționează ca semn (abstract), de pildă ca semn al unei anumite dezvoltări a cunoașterii într-un domeniu tematic dat. Simplificînd (voit) lucrurile, se poate afirma că teritoriul *codurilor cunoașterii* se suprapune cu cel al semnelor *abstracte* (ambele sintagme sînt oarecum... eretice în raport cu terminologia curentă a semioticii).

Funcția formativă a unui text logico-discursiv (și mai cu seamă a unui text științific) se înscrie sau tinde să se înscrie în sfera codurilor cunoașterii, pe cînd funcția *formativ-estetică* a textului (respectiv limbajului) artistic se va concretiza întotdeauna în instituirea unor noi coduri și subcoduri cono-

[1] Vezi: GUIRAUD, Pierre, *La sémiologie*, ed. cit., p. 64 și urm.

tative (de limbaj), în îmbogățirea și rafinarea convențiilor artistice etc. Funcția formativ-estetică este una dintre vocațiile esențiale și unul dintre atributele fundamentale ale limbajului artistic, care acționează la toate principalele nivele și „registre" ale operei, ale artei și esteticului în general. Mai mult, cu cît o creație artistică se înscrie mai ferm în categoria capodoperelor, cu atît mai puternice și mai trainice vor fi ecourile ei în universul subiectiv al destinatarului, cu atît mai amplu și mai radical va fi efectul ei formativ. Capacitatea formativ-estetică reprezintă deci nu numai un indice (simptom, parametru etc.) al simplei determinări tipologice a unui text, ci și un criteriu de estimare a valorii lui artistice.

Șirul precizărilor de acest fel ar putea fi continuat; cred, însă, că prin cele arătate a fost demonstrată existența distinctă a funcției formativ-estetice, atît în raport cu funcția de comunicare a limbajului artistic, cît și cu funcția formativă a altor tipuri de limbaj. Această funcție (formativ-estetică) fiind, după cum s-a arătat, supraordonată, deci neavînd un purtător specific în morfologia textului sau în rîndul componenților procesului de comunicare, ea constituie o prezență difuză în toate nivelele de organizare a textului, precum și în ansamblul relației artă-public. Pentru analiza cauzală ar trebui deci examinate ponderea și modul de corelare reciprocă a celorlalte funcții, prin intermediul cărora funcția formativ-estetică se grefează pe procesul semiotic; în acest sens, avansez deocamdată ideea că *orientarea influenței modelatoare a funcției la care mă refer depinde de ierarhizarea funcțiilor primare ale textului artistic.*

Problema va fi reluată ceva mai departe. Pentru ceea ce urmăresc să demonstrez aici mi se pare deocamdată oportun să reamintesc că misiunea primă pe care o are funcția formativ-estetică a limbajului artistic este aceea de a propune — și, pînă la urmă, de a impune — destinatarului textul artistic ca text artistic. Calea cea mai sigură către un atare rezultat o constituie apelul la *convențiile de recunoaștere*, cele mai explicite și mai general acceptate, datorită cărora o formă, un artefact, un text lingvistic etc. sînt *imediat, fără ezitare*, receptate ca opere de artă. Funcția formativ-estetică preia, deci, atribute ale funcției metalingvistice.

Așa stînd lucrurile, prin ce elemente în plus se definește și se legitimează funcția formativ-estetică față de cea din modelul lui Jakobson, dacă acestea ne îndreptățesc să vorbim despre o *altă* funcție a limbajului decît cea anterior men-

ţionată, precum şi dacă nu ar fi cazul ca — abandonînd, firește, teza jakobsoniană privind radicala opoziție dintre poezie și metalimbaj — să rămînem chiar și la vechea denumire?

Pentru a răspunde acestor retorice întrebări, trebuie în primul rînd reafirmat adevărul că rolul funcției ce formează obiectul discuției din prezentul capitol nu se limitează la ceea ce am numit misiunea ei primă, care — se știe — nu vizează vreun efect modelator de durată, nu are consecințe majore asupra *competenței intertextuale* a destinatarului. Ce-i drept, recunoașterea textului artistic ca text artistic constituie principala premisă și o foarte importantă condiție favorizantă pentru acceptarea, ca fiind *estetic valoroase*, a *acelor* convenții artistice pe care respectivul text — și, prin el, și stilul căruia îi aparține — le propune publicului. Din larga și inevitabila întrepătrundere a tipologicului cu axiologicul în artă (problema la care m-am mai referit) decurge și strînsa corelație dintre convențiile de recunoaștere și cele de evaluare, precum și — într-un alt plan al discuției — cea dintre funcția metalingvistică și cea formativ-estetică.

Cum ultima dintre corelații este cea mai interesantă aici, tocmai în legătură cu aceasta trebuie subliniat faptul că deosebirea dintre cele două funcții ale limbajului rămîne totuși esențială; căci funcția metalingvistică rămîne doar un *„aliat"* și, într-un anume sens, un *constituent* al celei formativ-estetice. Argumentată mai sus prin referirea la problema efectului modelator de durată, această deosebire poate fi pusă și mai pregnant în evidență prin apelul la cîteva concepte utilizate în pragmatica textului: *context, co-text* și *circumstanță*.

Dezvoltînd, dar și corectînd, opinii exprimate în contribuții anterioare (de pildă, în *Tratatul de semiotică generală*), Umbertă Eco analizează — în lucrarea sa de pragmatică a textelor narative, *Lector in fabula* — conceptele mai înainte enumerate și face unele precizări care interesează direct problema pe care o discut aici [2]. Tradiționala opoziție *context/circumstanță* este abandonată, dar nu în favoarea opoziției *co-text/context* folosită în teoriile textuale recente, căci — zice Eco — în joc intră nu două perechi de termeni, ci *o treime*. Despre componenții acestei treimi, el afirmă următoarele: *contextul* este posibilitatea abstractă, reglată de cod, ca un termen dat să apară în conexiune cu alți termeni apar-

[2] ECO, Umberto, *LECTOR IN FABULA. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1983, p. 16—17.

ţinînd aceluiaşi sistem semiotic: *co-textul* este co-ocurenţa concretă a termenului dat cu termeni aparţinînd aceluiaşi sistem semiotic, co-ocurenţă rezultînd din selecţii contextuale*, cît priveşte conceptul de *circumstanţă*, autorul îl defineşte pornind de la ideea de *selecţii circumstanţiale* care reprezintă posibilitatea abstractă, reglată de cod, ca un termen dat să apară în conexiune cu circumstanţe ale enunţării, circumstanţele co-ocurente fiind cel mai adesea elemente ale unui alt sistem semiotic**.

Am zăbovit asupra modului în care Umberto Eco defineşte cele trei concepte, pentru ca să poată fi cît mai clar înţeles sensul unei afirmaţii făcute de semioticianul italian, afirmaţie a cărei relevanţă pentru tema prezentului capitol cu greu ar putea fi supraestimată: *Co-textul*, zice el, „este o categorie a teoriei textuale, pe cînd celelalte două (*contextul* şi *circumstanţa* — C.R.) sînt categorii ale teoriei codurilor" [3]. Această precizare ne oferă criteriul necesar pentru postularea deosebirii de *regim semiotic* dintre funcţia metalingvistică a limbajului şi cea formativ-estetică: prima aparţine teoriei codurilor, iar cea de-a doua — teoriei textului. Căci, de pildă, deoarece mă aflu într-un atelier de pictură, voi considera pînza de pe stativ, pe care stăpînul atelierului tocmai a terminat de „aruncat" (cam la întîmplare, mi s-a părut) diverse culori, drept o formă zămislită cu intenţii estetice exprese, deci o operă de artă (respectiv, o pictură). Dar circumstanţa evocată (atelierul) funcţionează numai ca o simplă convenţie de recunoaştere, ajutîndu-mă doar să încadrez artefactul în cauză în clasa „opere de artă" pentru o apreciere estetică de valoare, nici nu îmi modifică în vreun fel deprinderile de decodaj cu privire la funcţionarea acelui tip de circumstanţă (atelierul) drept convenţie de recunoaştere, deci nu produce nici un efect modelator de durată.

De fapt situaţiile reale sînt foarte diverse şi mult mai complexe decît cea schiţată mai sus. Cele spuse sînt, cred, suficiente pentru a demonstra că funcţia formativ-estetică a limbajului artistic nu este reductibilă la funcţia metalin-

---

* Pentru a adapta la limba română exemplificările din lucrarea lui Eco, apelez la termenul *capră*, indicînd posibila lui conexare cu vocabule ca: *păşune, farc, trăsură, birjar, fierăstrău, laviţa* etc. Deci, cum spune Eco, „selecţiile contextuale prevăd contexte posibile: cînd se realizează, se realizează în co-text" (p. 17).

** Exemplul dat de Eco: un steag roşu poate fi prezent şi în lungul unei linii ferate, dar şi la un miting (cu semnificaţii radical diferite, firește).

[3] ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 16.

gvistică (că nu este reductibilă la „vecina" ei cea mai apropiată, funcția de comunicare, s-a arătat ceva mai înainte). Prin urmare, capacitatea artei de a exercita o influență în timp asupra publicului, de a modela esteticamente conștiința acestuia, trebuie considerată o funcție de sine stătătoare a limbajului artistic. Firește — așa cum, de altfel, s-a și arătat ceva mai înainte — nu-i vorba de o însușire *ruptă* de celelalte proprietăți ale respectivului limbaj, dar aceasta nu pune sub semnul întrebării identitatea și autonomia ei. Deci, pentru a înțelege *esența* acestei însușiri, acțiunea de „demonstrare" a mecanismului ei „intern" de funcționare trebuie coroborată cu studiul „naturii" efectului formativ pe care îl produce. Binecunoscuta interdependență între „cum" și „ce" revine în prim-planul atenției, reamintindu-ne că orice analiză riguroasă a unei determinații majore a artei se întemeiază pe presupoziția existenței unei definiții riguroase a artisticului. Or, conceptul de artă fiind un concept deschis (după cum s-a arătat), de aici decurge imposibilitatea elaborării în acest caz a unei definiții absolut riguroase, integral cuprinzătoare și de maximă exactitate.

Revenim așadar la problema noțiunii de artă, pentru a reafirma (de data aceasta, mai explicit și chiar mai „apăsat") că labilitatea granițelor artei, caracterul gradual al trecerii de la extraartistic la artistic generează — atît în conștiința culturală comună, cît și în gîndirea teoretico-estetică — un anume raport (dialectic contradictoriu, cu incidențe clare în problema funcției formativ-estetice a limbajului artistic) între *arta ca existență* și *conștiința existenței artei*. Nu poate fi, cred, afirmată nici alteritatea totală a elementelor acestui raport, dar nici reductibilitatea unuia dintre elemente la celălalt (adică, în fond, posibila lor identitate). Artisticul este un domeniu privilegiat al unei concomitente coincidențe și noncoincidențe a „realului" cu „idealul". Căci, pe de o parte, arta — cum s-a mai sugerat — există numai dacă, numai în măsura în care și chiar numai în „ipostaza" în care este percepută și recunoscută ca atare; deci arta *este* ceea ce *„pare" a fi*. Pe de altă parte, însă, în orice arie geo-culturală și/sau epocă, publicul — ca și specialiștii, de altfel — delimitează teritoriul artei în conformitate cu o seamă de deprinderi, așteptări, norme etc. — pe scurt: *convenții* — care sînt fatalmente condiționate istoric, deci părtinitoare și — cel puțin de la romantism încoace (dar mai ales în veacul nostru) — relativ depășite de desfășurarea vieții artistice, mereu în schimbare, mereu îmbogățită cu noi creații; adău-

gînd şi faptul că — atît în principiu, cît şi istoriceşte — existenţa artei nu precede perceperea ei ca artă, deci că recunoaşterea (în care subiectul estetic plăteşte inevitabil tribut prejudecăţilor sale) este şi un act de investitură, concluzia anterioară poate fi inversată: arta *nu este* (sau, oricum, nu este întru totul) ce *„pare" a fi*.

Rolul esenţial al funcţiei formativ-estetice a limbajului artistic constă deci în micşorarea distanţei între ceea ce *este* şi ceea ce *„pare" a fi* arta. Altfel spus, constă în formarea unei cît mai adecvate „conştiinţe de sine" a artisticului. Dar întrucît — aşa cum se ştie — conştiinţa *de sine* depinde (pînă la o proporţionalitate directă) de conştiinţa *de altul*, întrebarea *„în ce mod* se impune atenţiei şi atitudinii estetic-valorizatoare un text artistic?", trebuie conexată cu alta şi anume: *„în raport cu ce* trebuie să se distingă şi să fie disociat un text artistic?". Iar aceste două întrebări ar putea fi reformulate — pentru a evidenţia că, în fond, ele se încadrează în tema prezentului capitol — astfel: cu ce alte tipuri de limbaj sau, pe un plan de referinţă mai cuprinzător, cu ce alte manifestări (abordabile semiotic) din sfera umanului poate fi comparată arta, ca formă de limbaj, pentru a înlesni examinarea şi înţelegerea virtuţilor ei formativ-estetice?

Firește, termenul de raportare care se impune în primul rînd atenţiei este ştiinţa, compararea limbajului artistic cu limbajul ştiinţific constituind o perspectivă metodologică a cărei deosebită fertilitate — cum am mai spus — a fost intuită de Pius Servien şi probată cu succes, în mişcarea noastră de idei, de către Solomon Marcus. Proba a fost făcută, între altele, prin evidenţierea unui larg evantai de opoziţii între limbajul ştiinţific şi cel poetic, cele mai multe dintre acestea rămînînd valabile şi în cazul dilatării celui de-al doilea termen al comparaţiilor la nivelul limbajului artistic în general. La lista celor peste 25 de opoziţii din capitolul consacrat problemei, în cunoscutul tratat de *Poetică matematică* [4], îmi îngădui să mai adaug una (în prelungirea cîtorva sugestii avansate de autorul menţionat, în subcapitolul semnificativ intitulat: „Rutină — creaţie"): în timp ce limbajul ştiinţific — dacă este utilizat conform naturii sale — constituie un *simplu instrument* (cunoscuta metaforă a „lăzii cu scule"), cel artistic — deşi rămîne şi acesta în primul rînd un *mijloc* (de autoexprimare, de comunicare etc.) — dobîndeşte totuşi

[4] MARCUS, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 31—34.

o anume *demnitate* proprie, dobîndeşte ceva din noblețea condiției de *țel*. Căci, limbajul artistic nu poate fi un instrument eficace (pentru realizarea proceselor de semioză specifice domeniului), decît dacă este tratat şi ca țel, adică dacă devine obiect al unor preocupări şi eforturi de inovare, de creație. Această întrepătrundere a condiției de *mijloc* cu cea de *scop*, în artă, explică de ce numai artistul (nu şi savantul) este şi trebuie să fie un *cultivator* al limbii.

De aici decurg multe dintre particularitățile limbajului artistic, comparativ cu cel ştiințific, dintre care — pentru tema indicată în titlul capitolului — relevant este statutul radical diferit al *abaterilor de la normă* în cele două tipuri de limbaje.

În ceea ce priveşte limbajul ştiințific, ceea ce putem numi în acest caz „abateri de la normă" sînt fenomene marginale, excepții, constituind: fie introduceri de noi termeni (care, de obicei, sînt definiți cît se poate de clar, cu eliminarea oricăror conotații), fie „alunecări" — voite sau nu — către retorică şi expresivitate estetică, fie — în sfîrşit — simple erori de exprimare. Scoțind din discuție prima dintre cele trei situații — în care limbajul, ca obiect al unei acțiuni transformatoare efectuate în actul enunțării, nu se emancipează din condiția de simplu instrument — în celelalte cazuri (şi ele sînt, de fapt, mai numeroase şi mai variate decît cele menționate) destinatarul va opera spontan, fie şi doar „în mente", „corecturile" ce se impun, readucînd în acest fel textul la matca normalității, adică la condiția limbajului ştiințific standard.

Situația se schimbă radical dacă păşim în perimetrul limbajului artistic. În primul rînd, aici abaterile de la normă sînt frecvente, nu mai constituie şi nu mai pot fi considerate fenomene semiotice marginale; dimpotrivă: ele devin esențiale pentru statutul acestui tip de limbaj. Mai mult încă, fiind rezultatul unei *activități intenționale* (chiar dacă avem de-a face, ca în cazul unor curente de avangardă din arta veacului nostru, cu „non-intenție intenționată"), abaterea de la normă este şi receptată ca atare, este „considerată" din perspectiva ideii de legitimitate şi foarte adesea chiar *creditată* de către destinatar cu *atributul legitimității*, deci acceptată ca o nouă *convenție artistică*. De notat că rareori este vorba de o simplă convenție de recunoaştere a textului artistic ca text artistic. Cel mai adesea rezultatul acțiunii întreprinse şi desfăşurate de către creatorul de frumos în sfera limbajului, îl constituie instituirea de noi convenții

specifice (de pildă, specifice noului stil pe care îl promovează artistul), convenţii care funcţionează mai ales ca parametrii şi criterii de valoare. Readucînd acum în discuţie conceptele de *context* şi *co-text*, statutul funcţiei formativ-estetice a limbajului artistic poate dobîndi o fundamentare şi o explicaţie mai cuprinzătoare. Dacă în limbajul ştiinţific (şi, în mare parte, şi în cel comun) co-textul este doar efectul unor selecţii contextuale, deci concretizarea unei reguli generale, în limbajul artistic — întrucît selecţiile contextuale nu se încadrează total în reguli prestabilite, ba uneori le şi contrazic expres (cazul oximoronului), precum şi întrucît „abaterile" sînt chiar creditate adesea cu atributul legitimităţii — relaţia (în fond, de ordin cauzal) dintre *context* şi *co-text* nu mai are doar un singur sens, ci se şi inversează. Căci în măsura în care noile convenţii pe care le propune o operă de artă sînt receptate şi acceptate de public, ele determină concomitent o lărgire a competenţei intertextuale a publicului şi o lărgire a evantaiului selecţiilor contextuale socialmente recunoscute ca legitime. În această îmbogăţire a codurilor specific-artistice se manifestă deci funcţia formativ-estetică a limbajului artistic.

Principiul metodologic al interferenţei între condiţia de *mijloc* (= simplu instrument) şi cea de *ţel* în statutul limbajului artistic ne poate orienta şi în formularea unui alt răspuns la întrebarea: *în raport cu ce* să se distingă şi să-şi afirme specificitatea un text artistic (ca limbaj *in actu*)? De data aceasta problema va fi examinată în perspectiva constituirii istorice a artei ca formă distinctă şi autonomă a culturii spirituale.

În geneza istorică a artei, această specificitate s-a afirmat în detrimentul motivaţiilor şi atribuţiilor practice, magice* etc., pe care le aveau iniţial diversele acte săvîrşite şi obiecte create de om. Prima condiţie a constituit-o *relativa complexitate a structurii* obiectelor şi actelor respective, ceea ce a îngăduit şi stimulat observarea acesteia ca atare, „detaşînd-o" de obiectul sau evenimentul în cauză. Un rol cu totul special l-au jucat în acest sens ritualurile. Faptul că ritualurile se desfăşoară după reguli riguros statornicite, precum şi că aceste reguli sînt bine cunoscute în colectivitatea socială în cauză, determină pe actorii şi spectatorii ceremonialelor respective să-şi concentreze atenţia asupra modului în care

* Problema relaţiei *artă, magie, religie, mit* va fi examinată mai pe larg într-un capitol special.

sînt săvîrşite gesturile, sînt rostite cuvintele etc., deci asupra expresivităţii acestor acte; redundanţa ritualurilor este una dintre „şcolile" la care omul învaţă *să privească forma ca formă*.

Totodată, dacă punctul de plecare al multor ritualuri magice îl constituie, cum a demonstrat Georg Lukács [5], *imitarea* unor acţiuni practice (vînătoarea, războiul), iar dacă studiile relativ recente de etologie [6] au pus în evidenţă *baza naturală* (biologică) a aceloraşi — şi a altor — ritualuri, toate acestea nu anulează faptul (nici conştiinţa faptului) că orice manifestare ritualică este un *elaborat* uman, un „artefact". Încă într-o lucrare de tinereţe Tudor Vianu observa cu remarcabilă sagacitate: „Numai cînd actele magice..., *întrecînd impulsivitatea momentului* (subl. ns. — C.R.), se vor transforma în ritual, magia va căpăta o valoare artistică" [7]. Separarea funcţională a artisticului, autonomizarea lui, a fost aşadar legată de accentuarea calităţii de *artificiu* a unor acte umane sau obiecte create de om, de remarcarea acestei însuşiri, de considerarea respectivului fapt drept o *formă* a cărei motivaţie şi al cărui sens nu se mai circumscrie integral în domeniile practic-utilului, magicului sau chiar ludicului, ci capătă valori noi. Pe aceste căi omul a învăţat şi învaţă bucuria creaţiei, plăcerea manifestării iscusinţei, satisfacţia evocării unui eveniment şi a descifrării semnificaţiei acestei evocări, orgoliul perenităţii unui obiect-martor care va da seamă de puterea dominatoare a omului asupra realului, el învaţă să se bucure de capacitatea sa creatoare, fără a mai corela această bucurie de vreun avantaj. Din studiul artei primitive trage Claude Lévi-Strauss concluzia [8] că orice model redus al unui obiect real are vocaţie estetică, întrucît întreţine sentimentul dominaţiei omului asupra obiectului, permite cunoaşterea întregului, a formei, înainte de cunoaşterea părţilor, compensează renunţarea la dimensiunile sensibile prin dobîndirea de dimensiuni inteligibile

---

[5] LUKÁCS, Georg, *Estetica*, vol. I, trad. rom., Editura Meridiane Bucureşti, 1972 (în special cap. V „Probleme ale mimesis-ului I. Geneza reflectării estetice", p. 371—448).

[6] Vezi, de pildă: LORENTZ, Konrad, *L'AGRESSION. Une histoire naturelle du mal*, trad. fr., Flammarion Editeur, Paris, 1976 (în special cap. V „Habitude, cérémonial et magie"). EIBI-EIBESFELD, Irenaüs, *Guerre ou paix dans l'homme*, trad. fr., Editions Stock, 1976 (în special p. 199—243).

[7] VIANU, Tudor, *Arta şi frumosul*, Societatea română de filozofie, Bucureşti, 1931, p. 19.

[8] LÉVI-STRAUSS, Claude, *Gîndirea sălbatică*, trad. rom., Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 163—170.

realizează sinteza între ordinea structurii (a generalului) și cea a evenimentului (a contingentului), sinteză ce se instituie înăuntrul unui produs artificial (modelul redus) vis-à-vis de care omul este și creator (dominîndu-l) și spectator (descifrîndu-l).

Așadar, în zorii existenței autonome a artei, textul artistic s-a impus destinatarului detașîndu-se de alte tipuri de texte, în primul rînd prin calitatea sa de *formă artificială* care nu servește direct satisfacerii unei nevoi practice, care transcende ludicul întrucît nu-și epuizează semnificațiile în actul utilizării, care se distanțează de magic prin afirmarea umanului, în dauna supranaturalului. Arta își păstrează în toate epocile calitatea de *artificiu*, de *construcție formală*, capabilă să vehiculeze semnificații, să producă în contemplator o anume stare interioară (emoția estetică), în virtutea unor convenții. Nici cel mai imitativ tip de creație nu trebuie confundat cu viziunea naturală a omului. Chiar și realismul renascentist, beneficiar — în pictură — al avantajelor pe care le oferă perspectiva, în crearea iluziei realului, rămîne — cum arată Francastel — „un sistem de semne convenționale care nu are valoare decît pentru cei care sînt inițiați în ansamblul postulatelor unei civilizații alcătuită deopotrivă din tehnici și credințe" [9].

De fapt, avem de-a face și în acest caz — reiau, oarecum, o idee afirmată mai înainte — cu o *dublă determinare* a actului artistic (sau, s-ar putea spune, o dublă *mișcare a spiritului* în actul artistic). Căci, pe de o parte, „cei inițiați în ansamblul postulatelor..." etc. se adresează operei și o receptează cu întreaga lor încărcătură de cunoștințe, deprinderi, credințe etc. — deci convenții — iar pe de altă parte însăși opera exprimînd „postulatele civilizației" în cauză alimentează, consolidează (și, în parte, înnoiește) respectivele convenții. Nelson Goodman are perfectă dreptate atunci cînd afirmă că un portret pictural care îl reprezintă pe Churchill copil, nu trebuie să-l reprezinte pe copilul Churchill, ci pe adultul Churchill pe cînd era copil [10]. Cu necesara precizare suplimentară, că realizînd deziderатul menționat, artistul nu numai că va confirma reprezentările noastre despre personalitatea adultului Churchill, dar și — într-o anumită măsură — le va

---

[9] FRANCASTEL, Pierre, *Pictură și societate*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1970, p. 53.

[10] GOODMAN, Nelson, *Language of Art*, Oxford University Press, London, 1969, p. 27.

îmbogăți, retușa etc. Mai mult încă, portretul pictural luat ca exemplu își va realiza funcția sa formativ-estetică dacă va reuși să amplifice capacitatea noastră de a decela în atari imagini picturale trăsăturile de personalitate ale viitorului adult (și/sau viziunea artistului referitoare la acest ansamblu de trăsături). Nici un fel de asociere de culori, nici o organizare a spațiului pictural etc. nu satisface prin ea însăși. *Recursul la sens* este nu numai obligatoriu, dar și inevitabil, în semioza artistică (cu consecințe importante, după cum s-a văzut, în planul funcției formativ-estetice a limbajului artistic). Ce-i drept, pentru ilustrarea acestui punct de vedere, arta realistă constituie (recunosc) un exemplu comod, privilegiat. Dar mecanismul este, în datele sale esențiale, același în toate artele, numai că surprinderea și descrierea lui prin gîndirea și — respectiv — limbajul logico-discursiv întîmpină — în cazul artelor eminamente conotative (muzica, de exemplu) — dificultăți mult mai mari, adesea imposibil de învins.

Modalitatea cea mai directă în care un text artistic se impune destinatarului ca text artistic rezidă, după cum s-a arătat, în apelul la o seamă de convenții de recunoaștere, în bună măsură specifice ramurii sau genului artistic în cauză, ariei sau epocii culturale date. Dar nici un creator nu se mulțumește doar cu faptul că forma expresivă zămislită de el face parte — și este recunoscută de public ca făcînd parte — din categoria de artefacte denumite *opere de artă;* fiecare are convingerea că opera sa constituie o *valoare artistică* și nutrește speranța că ea se va impune ca atare conștiinței culturale a contemporanilor și posterității.

Ajunși aici se impune, cred, să reamintesc că problema valorii artistice este una dintre temele centrale ale esteticii. Unele aspecte, laturi etc. ale acestei teme vor fi examinate în treimea finală a prezentei lucrări. Deocamdată menționez că nici analiza funcțiilor limbajului artistic — și, în particular, a funcției formativ-estetice a acestui tip de limbaj — nu poate trece cu vederea problema.

Încep prin a preciza că valoarea unui text artistic nu este dată numai de funcția axiologică a limbajului (aceasta doar pune în evidență *unele* căi și modalități de manifestare a valorii) ci de acțiunea conjugată a tuturor proprietăților funcționale ale acestuia. Ca și specificitatea artistică a mesajului. Analogia merge și mai departe. După cum s-a sugerat, funcțiile limbajului artistic se ierarhizează diferit (ierarhizarea începînd în aria funcțiilor primare), potrivit ramurii, genu-

lui, curentului artistic etc. în care se încadrează respectivul text. Această ierarhizare are şi o implicaţie axiologică. Anume, *valoarea unui text artistic se constituie cu precădere în zona acelei funcţii a limbajului care are un rol prevalent în determinarea specificităţii sale artistice*. Pentru ilustrarea tezei, să comparăm — de pildă — romanul de tip balzacian cu spectacolul de operă. În primul caz, rolul precumpănitor îl joacă funcţia semantică-referenţială, în al doilea — funcţia expresivă. Numai o atitudine perceptiv-interpretativă eronată poate formula o apreciere de ansamblu asupra „Pădurii spînzuraţilor" dînd întîietate stilului cărţii (pe care nu-l observă cititorul obişnuit) sau asupra „Nunţii lui Figaro" (opera muzicală) doar după situaţiile şi întîmplările reprezentate pe scenă (care ne lasă aproape indiferenţi).

Către zonele funcţiilor regente ale mesajului se îndreaptă cu apăsată precădere şi atenţia creatorilor de artă. Imperativul axiologic care prezidează procesul zămislirii unei opere se obiectivează în atitudini ce pot fi cuprinse în următoarele două situaţii (abstracte) extreme. Prima constă în efortul de utilizare cît mai iscusită a convenţiilor artistice existente; este calea meşteşugului, a cultivării tradiţiei, cale prin care opera — înfruntînd riscul epigonismului — poate dobîndi atributul *excelenţei*. Într-o atare situaţie, efectul formativ al limbajului artistic va consta — cu precădere — în consolidarea convenţiilor deja constituite (precum şi, pe termen lung, în rafinarea acestora). A doua situaţie la care făceam trimitere mai sus este cea a inovaţiei, a contestării radicale, a sfidării tradiţiei; este calea prin care opera — pîndită, de data aceasta, de primejdia experimentului steril — poate dobîndi atributul *originalităţii*. Într-un atare caz, rolul principal al funcţiei formativ-estetice este acela de a institui noi convenţii; este vorba în primul rînd de convenţii de evaluare, dar dacă ne gîndim la istoria curentelor artistice de avangardă din secolul nostru trebuie să acceptăm că intervine în acest caz şi problema convenţiilor de recunoaştere, precum şi cea a interferenţei dintre cele două tipuri de convenţii artistice.

Privită din perspectiva personalităţii artistului, problema pare a se reduce — în ultima instanţă — la cea a raportului dintre *talent* şi *geniu*, în special la o anume coordonată pe care se înscrie *opoziţia* dintre aceste două ipostaze ale creatorului de frumos: talentul progresează, printr-un proces de „învăţare", care-i permite să pătrundă tot mai adînc în

„tainele" meseriei, să-i stăpinească tot mai bine „uneltele" etc.; în schimb — după cum prea bine se ştie — geniul este „improgresiv", el „prescrie reguli artei".

S-ar putea obiecta — şi, la prima vedere, nu fără temei — că, aşa cum între talent şi geniu nu există doar opoziţie, căci talentul se şi „prelungeşte" (ascendent) în geniu, tot aşa cele două „căi" în creaţia artistică (prima fiind cea care ţinteşte *excelenţa* operei, a doua cea care vizează *originalitatea* acesteia) nu se exclud; fructificarea în creaţia artistică a convenţiilor existente este, în oarecare măsură, inevitabilă şi utilă; arta cere şi creaţie, nu numai meşteşug; inovaţia se sprijină pe tradiţie etc. Obiecţiile cad dacă avem în vedere că direcţiile menţionate nu privesc ansamblul elementelor de convenţionalitate din textul artistic, ci pe acelea care se concentrează în zona funcţiei (sau funcţiilor) predominante, definitorii pentru tipul respectiv de text artistic*. În aceste zone tradiţia şi inovaţia se află într-un raport de tensiune, întrucît aici convenţiile artistice îşi manifestă cu precădere caracterul lor „tiranic", exclusivist, şi constituie adevărate fixaţii în conştiinţa social-estetică.

Să mai adăugăm că originalitatea este un indice fundamental al valorii artistice numai dacă inovaţia se manifestă în multiple planuri funcţionale ale textului, cu precădere însă în zona funcţiei (sau funcţiilor) dominante. Confirmată de întreaga istorie a artei, ideea este general acceptată. Părerile teoreticienilor se împart însă cînd e vorba de locul de demarare a inovaţiei, cînd se pune întrebarea dacă inovaţia se manifestă mai întîi în planul expresiei şi apoi în cel al conţinutului, sau invers. La această întrebare nu se poate da unul şi acelaşi răspuns pentru întreaga artă. Angajîndu-se întotdeauna pe direcţii multiple şi în nivele diferite ale textului, atitudinea novatoare a artistului se „ciocneşte" mai întîi de acele convenţii tiranice şi exclusiviste din zona funcţiei preeminente. Răspunsul la întrebarea de mai sus se poate da numai ţinînd seama de existenţa unor diferite tipuri de texte artistice, stabilind, în raport de aceasta, către ce nivele şi zone tinde cu precădere funcţia formativ-estetică.

Pornind de la teza lui Solomon Marcus [11] în legătură cu indicele de sinonimie şi cel de omonimie în diferite limbaje

---

* Atitudinea novatoare se poate concretiza şi în modificarea ierarhiei funcţiilor în textul artistic. O caracteristică generală a artei veacului nostru este diminuarea funcţiei semantice-referenţiale în favoarea celei confesiv-declarative şi mai ales în favoarea funcţiei expresive.

[11] MARCUS, Solomon, *op. cit.*, p. 23, 33, 34.

(ştiinţific-poetic-muzical), se poate stabili în cadrul limbajului artistic o anumită succesiune a diferitelor tipuri de texte potrivit ponderii unor proprietăţi de limbaj. Astfel, în succesiunea: roman realist → poezie → lied → muzică fără text lingvistic, cresc, de la stînga la dreapta, indicele de omonimie a limbajului, ponderea funcţiilor semantice confesiv-declarativă şi proiectivă, rolul procedeelor sintagmatice, precum şi orientarea funcţiei formativ-estetice către percepţia sensibilă; pe aceeaşi direcţie scad: indicele de sinonimie, ponderea funcţiei referenţiale, rolul procedeelor paradigmatice (de selecţie a elementelor de limbaj), precum şi orientarea către intelectiv a funcţiei formativ-estetice.

Să ne oprim asupra punctelor extreme ale enumerării de mai sus (observaţiile şi concluziile ce pot fi formulate despre romanul realist şi — respectiv — muzica fără text lingvistic pot constitui puncte de reper şi în studiul altor ramuri, genuri şi specii ale creaţiei artistice).

Romanul realist formează în conştiinţa destinatarului (afirmaţia este valabilă, cu amendamente, şi pentru alte tipuri de roman, precum şi pentru alte tipuri de opere de artă realistă) un anume mod de a vedea realitatea la care el se referă, de a o înţelege şi de a o aprecia. Viziunea pe care opera o proiectează asupra realului, şi pe care o impune (pe măsura valorii sale artistice) destinatarului, nu-i un model teoretic, întrucît nu are caracter abstract şi nici nu satisface exigenţele unui discurs demonstrativ. Dar această viziune este „îmbibată" de teoretic, de idei, de principii. De aceea şi reacţiile afective şi axiologice pe care le provoacă în conştiinţa destinatarului sînt însoţite de motivări logice. De aici ponderea mare a intelectivului în efectul formativ al unui asemenea tip de limbaj artistic, în ceea ce se numeşte „acomodarea informaţională" a destinatarului. De aceea, inovaţia se manifestă ca o modificare a unei perspective gnoseologic-axiologice asupra realului, iar reacţiile negative (eventuale) ale destinatarului faţă de o astfel de operă artistică sînt în bună parte determinate de atitudini teoretico-ideologice (exemple ilustrative sînt la îndemîna oricui).

În cazul muzicii însă funcţia formativ-estetică acţionează în primul rînd şi cu precădere asupra percepţiei sensibile, întrucît şi calitatea de text artistic este dată mai cu seamă de forma expresiei, precum şi — în mod corespunzător — de funcţia expresivă a limbajului. În muzică ele-

mentele intelective, deşi nu lipsesc, sînt implicaţii indecelabile, rezonanţe difuze. Acomodarea informaţională a destinatarului la textul muzical este în bună măsură o dezvoltare într-un sens determinat (estetic) a acuităţii unui simţ biologic (auzul). Tot în domeniul funcţiei expresive se manifestă cu precădere şi inovaţia, adevărata originalitate presupunînd însă nu doar simple modificări în structura formală, ci şi un mod de raportare nou al subiectului creator la lume şi la el însuşi, deci trăiri noi, viziuni estetice noi. Non-receptivitatea publicului la o anumită muzică se datoreşte însă arareori depăşirii, de către formele din care se constituie expresia sonoră, a obişnuitului prag al percepţiei senzoriale, ci faptului că respectivele structuri sonore nu sînt percepute ca fapte estetice. Ele nu fac — în această situaţie — decît să bruscheze simţurile, şi prin aceasta să trezească o reacţie negativă, care jugulează desfătarea artistică. Depăşirea impasului, posibilitatea asocierii percepţiei strict senzoriale cu emoţia estetică, se dobîndeşte *şi* printr-o adecvare şi rafinare a simţurilor propriu-zise; procesul însă este în esenţă estetic, el incluzînd şi — prin multiple şi variate medieri — aportul intelectivului. El este de fapt o „estetizare" a percepţiei sensibile.

Considerînd istoria artei nu numai ca o înlocuire a unui stil prin altul, ci şi ca o multiplicare a stilurilor, sensul major al capacităţii formative a limbajului artistic îl constituie lărgirea continuă a receptivităţii estetice a omului. Această receptivitate depăşeşte adesea sfera „consumului" artistic şi se repercutează în perceperea nonartisticului, fie în sens strict gnoseologic (natura „semăna" pe timpul lui O. Wilde cu pînzele lui Whistler; societatea capitalistă „semăna" la mijlocul veacului trecut cu romanele lui Balzac, iar de cîteva decenii „seamănă" cu cele ale lui Kafka), fie în sensul descoperirii unor virtuţi estetice ale realităţii non-artistice.

Acţiunea formativ-estetică a limbajului artistic se manifestă şi limitativ, ca factor de stabilitate a gustului. Diversitatea tipurilor de limbaj creează o diversificare a receptivităţii, dar în sînul acesteia se instaurează o ierarhie, ale cărei cauze nu le analizez aici dar în cadrul cărora un rol hotărîtor îl au marele creaţii artistice aflate în circulaţie. Capodoperele determină — prin singularitatea, prin forţa lor şi prin persistenţa influenţei pe care o au — anumite „cristalizări" în conştiinţa estetică, devenind criterii în valorizarea artistică, impunînd orientări preferenţiale în decodaj. Dacă orice capodoperă, propunînd propriile sale convenţii artis-

tice, evidenţiază aspectul novator al limbajului artistic, nu este mai puţin adevărat că exclusivismul convenţiilor pe care capodopera le impune destinatarului (mă refer în mod special, în acest caz, la un destinatar colectiv, la public), persistenţa acestor convenţii în conştiinţa culturală a societăţii, evidenţiază aspectul „academizant" al acestuia (al limbajului artistic, în speţă al funcţiei sale formativ-estetice).

Privind situaţia nu la nivelul „consumului" artistic curent, ci la cel al istoriei artei, funcţia formativ-estetică acţionează şi de la destinatar către emiţător (în fapt, nici un creator de artă nu se sustrage dorinţei de a fi acceptat de public), arta dovedindu-se şi sub acest aspect un sistem dinamic cu autoreglare.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY

4. COMUNICAREA ARTISTICĂ ȘI STATUTUL PRIVILEGIAT AL DESTINATARULUI

Multe dintre tezele afirmate în capitolele imediat anterioare (mai bine zis, validitatea lor teoretică, valoarea lor de adevăr) depind, după cum am sugerat deja, de răspunsul la întrebarea dacă în perimetrul (și prin mijlocirea) artei se realizează sau nu un proces (*specific*) de comunicare; adică, dacă este sau nu legitim să se vorbească de *comunicare artistică*.

Și în această problemă — ca și în cea cu care este strîns corelată, privind întrebarea dacă arta este sau nu o formă de limbaj — părerile sînt împărțite. Și poate nu e de prisos să adaug (căci asupra acestui aspect nu am zăbovit, pe cît s-ar fi cuvenit, cînd am examinat arta ca formă de limbaj) că există o deosebire, nu lipsită de o anume semnificație, în ceea ce privește modalitatea în care este susținută fiecare dintre cele două principale poziții. Considerînd (probabil) că existența comunicării artistice este de domeniul evidenței, autorii care aderă la acest punct de vedere nu prea fac mare risipă de argumente de principiu, de contraargumente polemice etc., ci — fapt evident, de pildă, în lucrarea Mariei Corti consacrată comunicării literare, tradusă și în românește [1] — trec direct la obiectul mai restrîns delimitat al respectivului demers. În schimb, în cazul opțiunii inverse, adesea punctul de vedere nu este doar afirmat, ci și (aș spune) *clamat*, desfășurarea demonstrației fiind marcată de patos și chiar de o oarecare vehemență. Această — să-i zicem — fervoare își are o anumită explicație și chiar cota ei de justificare. Căci întotdeauna este nevoie de mai multă insistență

[1] CORTI, Maria, *Principiile comunicării literare*, trad. rom., Editura Univers, București, 1981.

cînd combaţi (decît cînd aderi la) o idee larg acceptată; mai ales dacă respectiva idee este acceptată şi în spaţiul conştiinţei culturale comune.

Fără îndoială că unul dintre adversarii aprigi ai tezei privind existenţa comunicării artistice este Georges Mounin; în două lucrări unde acesta abordează tema [2] întîlnim (cred) cel mai cuprinzător inventar de argumente împotriva tezei mai sus menţionate. De altfel, în bună măsură el preia şi continuă idei ale altor autori, principalul punct de plecare şi de sprijin în acest sens constituindu-l poziţia adoptată, cu referire la această problemă (încă din 1943), de către Eric Buyssens. De altfel, în desfăşurarea demonstraţiei G. Mounin intercalează atît de frecvent şi împleteşte atît de strîns ideile lui Buyssens cu propriile sale teze şi argumente încît — deşi pentru ideile preluate se menţionează sursa — o eventuală disociere a contribuţiilor celor doi autori ar fi o operaţie destul de anevoioasă (dar şi inutilă aici, căci nu problemele de istorie a semioticii mă preocupă în prezenta lucrare).

Susţinînd, ca şi mulţi alţi autori, că funcţia de bază a limbajului este comunicarea, G. Mounin se ridică împotriva acelor utilizări ale termenului de comunicare — de pildă, de către Claude Lévi-Strauss (în *Antropologia structurală*) sau Luis J. Prieto (în *Messages et signaux*) — prin care se manifestă o tendinţă de lărgire, excesivă după opinia sa, a conceptului respectiv. Ce-i drept, dilatînd dincolo de anumite limite conţinutul noţiunii de comunicare, aceasta îşi pierde valoarea operaţională în cîmpul cercetării şi gîndirii semiotice. Dacă, de exemplu, comunicarea va fi definită doar ca „transferul de informaţie de la o sursă la destinaţie" [3], noţiunea va aparţine informaticii, ea îl va putea interesa şi pe specialistul în genetică, dar nu pe semiotician. Căci în măsura în care acceptăm teza că „semiotica este în principiu

---

[2] Este vorba de: *Introduction à la sémiologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1970 (în special cap. „Linguistique et sémiologie" şi „La communication théâtrale"); *Linguistique et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975 (în special cap. „Langage et communication" şi „L'usage esthétique du langage").

[3] *** *Dicţionar de informatică*, (coordonator: ing. Tiberiu Popescu), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 97. (Este adevărat că termenul definit aici este cel de *comunicaţie*, dar întrucît dicţionarul nu-l menţionează şi pe cel de „comunicare" şi mai ales întrucît e dat în paranteză drept echivalent în engleză *communication*, este limpede că autorii dicţionarului nu au avut în vedere vreo diferenţă semantică între „comunicaţie" şi „comunicare").

disciplina care studiază tot ceea ce poate fi folosit pentru a minți" [4], nu se poate vorbi *în perspectivă semiotică* despre — să zicem — procesele genetice ca despre procese de comunicare.

Apare limpede necesitatea de a opera o astfel de delimitare a sferei comunicării, încît aceasta să nu se confunde cu transferul de informații în general (că orice comunicare include un transfer de informații — respectiv, de semnificații — nu mai trebuie demonstrat). În favoarea unei circumscrieri sever restrictive a conceptului pledează și G. Mounin, iar pentru trasarea granițelor comunicării el pledează — repet: în continuarea poziției adoptate anterior de Buyssens — în două modalități:

Pe de o parte, trece în revistă un întreg set de procese, care — potrivit opiniei sale — nu fac parte din ceea ce el consideră că este comunicarea propriu-zisă (pe care o identifică în ultima instanță cu comunicarea lingvistică obișnuită). Apelînd la o gamă destul de variată de argumente (care fac trimitere, de pildă, la diferența dintre *indici* și *semnale*, la disocierea între semiotica *semnificării* și cea a *comunicării*), G. Mounin delimitează foarte răspicat comunicarea nu numai de procese relativ îndepărtate (ca *transport*, *transmisie*, *transmisie de informații*, *stimulare*), ci și altele, apropiate, înrudite, conexe etc., cum sînt: *participare* (de pildă, cea *rituală*), *proiecție psihologică*, *identificare*, *comuniune* (este amintit conceptul de „comuniune fatică", al lui Malinovski), *contagiune*, *simulare* [5].

Pe de altă parte, autorul abordează și problema intensiunii termenului, statornicind două condiții indispensabile ale comunicării: intercomprehensiunea și (dar ar trebui adăugat: *mai cu seamă*, căci asupra acestei condiții se accentuează cu vizibilă insistență) posibilitatea ca cei doi poli ai relației semiotice — destinatorul și destinatarul — să-și poată inversa rolurile, utilizînd același canal și același cod [6]; posibilitate (evident) greu sau chiar imposibil de întîlnit în cazul unor „comunicări" (ghilimelele aparțin autorului francez) ca: feroviară, radiofonică, teatrală, muzicală, picturală ș.a.

---

[4] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 18.

[5] Vezi: *Linguistique et philosophie*, ed. cit., p. 20 și urm.

[6] Iată un pasaj ce exprimă clar și concis acest punct de vedere: „Dacă se dorește a se ști la ce se face referire atunci cînd se vorbește de comunicare, amintim cu obstinație că un emițător (de mesaje) comunică cu un receptor al acestor mesaje dacă acesta poate răspunde celui dintîi prin același canal și în același cod (sau într-un cod ce poate traduce integral mesajele primului cod)". Vezi: *Introduction à la sémiologie*, ed. cit., p. 91.

Aşadar, în înţelegerea ideii de comunicare extremele sînt: fie dilatarea ariei conceptului pînă la identificarea comunicării cu transferul de informaţii, în general, fie restrîngerea respectivei arii doar la acele procese care satisfac condiţiile limitative stipulate de G. Mounin (în acest al doilea caz recunoaştem cu uşurinţă tendinţa lingvisticii, sau a unor lingvişti — tendinţă la care m-am mai referit — de a tutela şi a subordona semiotica). Fireşte că ambele opţiuni sînt inacceptabile pentru semiotician, deoarece a accepta-o pe prima, înseamnă a depăşi (cum spuneam) graniţele semioticii, iar a accepta-o pe cea a doua, înseamnă a renunţa la cercetarea unor teritorii ale vieţii şi acţiunii umane (diverse arte, în primul rînd; dar şi — cum menţionează expres autorul francez — şi procese de natură extraestetică) a căror studiere — *ca procese de comunicare* — poate contribui la sporirea şi rafinarea cunoştinţelor noastre în respectivele domenii [7].

„Spaţiul" dintre cele două extreme este un „continuum", în care procese de mare diversitate — de la transfer de informaţii şi stimulare, pînă la proiecţie psihologică şi comuniune — cunosc o amplă şi adîncă întrepătrundere. Fireşte că în acest „spaţiu" se pot opera disocieri, trasa graniţe, statornici criterii, propune tipologii etc., din necesităţi dictate de analiza teoretică. Dar de fiecare dată se impune să fim conştienţi de caracterul relativ, convenţional şi, într-un anume sens, chiar artificial uneori al procedării şi rezultatelor obţinute, dar mai ales că nu uităm a ne pune cuvenitele întrebări privind variatele implicaţii şi eventualele consecinţe logice ale unor atari demersuri. Comparaţia dintre *comunicare* şi *cumînecare* [8] — aceasta din urmă fiind, în esenţă, o sinteză între ceea ce G. Mounin desemnează prin doi termeni: „comuniune" şi „participare" — se dovedeşte fertilă nu numai prin harul cu care Constantin Noica fructifică filosofic virtuţile stilului eseistic (virtuţi de care nu prea poate beneficia un text de analiză semiotică), dar şi întrucît autorul nu împinge disocierea dintre cele două procese pînă la separarea lor totală.

---

[7] Nu este lipsit de interes faptul că nici Georges Mounin nu respectă *întru totul* propriile sale prescripţii atunci cînd studiază din perspectivă semiotică — în cîteva capitole din *Introduction à la sémiologie* — semnalele rutiere, blazonul ş.a. (or, este vorba în acest caz de *semnale*, nu de *indici*), sau cînd analizează — cum sună titlul unui capitol din *Linguistique et philosophie* — „l'usage esthétique du langage".

[8] NOICA, Constantin, *Rostirea filosofică românească*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 266 şi urm.

De fapt, cum am mai sugerat, nici nu pot fi stabilite granițe ferme și criterii universal valabile și absolut pertinente pentru a delimita comunicarea de, să zicem, comuniune, contaminare sau participare. Afirmația este valabilă pentru o gamă largă de procese semiotice, dar mai ales pentru cele din perimetrul artei, în virtutea, mai cu seamă, a „impurității" acesteia. Acceptînd deci ideea caracterului oarecum „fluctuant" al limitelor comunicării, mi se pare îndreptățită tendința de a conferi termenului în cauză un înțeles relativ cuprinzător, așa cum procedează, de pildă, Tudor Vianu atunci cînd vorbește de „comunicarea *de sine*" și „comunicarea *pentru alții*", legînd-o pe prima de *o intenție reflexivă*, iar pe cea de-a doua — de una *tranzitivă*, dar menționînd că ambele „cooperează în simbolurile artei, ca în orice fapt de limbă" [9]. În același spirit, Adam Schaff diferențiază comunicarea ca *transmitere de semnificații* de comunicarea ca *transmitere de convingeri*, făcînd o precizare foarte judicioasă — și tocmai pentru această precizare am făcut trimitere la gînditorul polonez — în legătură cu necesitatea ca problemele semanticii să fie abordate „din punctul de vedere al procesului de *comunicare în ansamblu*", iar procesul de comunicare să fie considerat ca „proces social integral" [10].

Răspunsul la întrebarea: „sîntem sau nu îndreptățiți să vorbim de comunicare artistică?" depinzînd (cum s-a văzut) de răspunsul dat la o altă întrebare — și anume: „ce este comunicarea?" — înseamnă că dificultățile pe care le conține sau le iscă cea de-a doua problemă se vor repercuta inevitabil în cîmpul celei dintîi. Nu m-am oprit, în această parte introductivă a capitolului, decît la o anumită categorie de dificultăți, la cele privind delimitarea comunicării de diverse procese învecinate sau conexe, deoarece mai cu seamă acestea au fost utilizate în combaterea ideii de comunicare artistică. Multe dificultăți și complicații, pe care evoluția mișcării de idei le-a ridicat în ultimele decenii în calea definirii conceptului de comunicare și a elaborării unei teorii semiotice generale a comunicării, au fost intenționat lăsate de-o parte, deși unele dintre ele (mă gîndesc, de pildă, la înnoirile produse de teoria actelor de limbaj) au implicații deloc neglijabile în perimetrul temei pe care o discut aici; la altele o să mă refer, fie și numai în treacăt, în paginile ce urmează.

---

[9] VIANU, Tudor, *Simbolul artistic*, în „Postume", Editura pentru Literatura Universală, București, 1966, p. 154.

[10] SCHAFF, Adam, *Introducere în semantică*, ed. cit., p. 175—178.

Acum nu-mi propun decît să aduc cîteva argumente în favoarea ideii de comunicare în şi prin artă şi să fac unele precizări în legătură cu specificul acestui tip de semioză. Punctul de plecare îl constituie teza statutului privilegiat al destinatarului. Nu-i o teză nouă în teoria semiotică a artei. A afirmat-o expres şi a argumentat-o convingător, cu aproape jumătate de veac în urmă, J. Mukařovský, susţinînd că „în artă, subiectul principal nu este autorul ci acela căruia i se adresează produsul artistic, adică receptorul" [11]. Alimentată de dezvoltarea investigaţiilor sociologice în domeniu, această teză — care dă prioritate celui de al treilea termen din „osatura" tematică a esteticii (creaţie—operă—contemplare) — s-a menţinut şi în atenţia celor preocupaţi *de* şi înclinaţi *către* ample generalizări teoretico-estetice. Dovadă: elaborarea (dar şi spectaculoasa ascensiune în conştiinţa teoretică a vremii) a conceptului de „orizont de aşteptare".

Mai adaug că şi în mişcarea de idei din ţara noastră tema (receptarea artei) a fost frecvent şi din diferite perspective abordată, precum şi că recent problema receptării artelor cuvîntului a beneficiat de o tratare cuprinzătoare, o foarte utilă sinteză a contribuţiilor mai vechi şi mai noi în acest domeniu [12].

Ideea statutului privilegiat al destinatarului nu priveşte doar procesele de semioză din perimetrul artei sau al esteticului în general. În şi prin acest element al situaţiei semiotice se finalizează orice act de comunicare; cantitatea de informaţie ce parvine la capătul lanţului semiotic este determinată nu doar şi nu atît de dimensiunile sau configuraţia ansamblurilor de stimuli percepuţi (care pot fi şi non-structurate: aplauzele, uralele etc.), cît de capacitatea destinatarului de a descifra încărcătura informaţională a respectivului set de elemente de percepţie, de a o integra în universul său spiritual, de a o valorifica.

Decodificarea determină deci o subiectivizare a valorii semantice a unui semn sau text şi de aceea Abraham Moles face o netă diferenţă între informaţie şi semnificaţie. El afirmă *expressis verbis*: „informaţia este deci o *cantitate* esenţialmente diferită de *semnificaţie* şi independentă de aceasta:

[11] MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 181. Ceva mai departe (p. 188), autorul face o precizare căreia i se cuvine să-i acordăm toată atenţia: „Prin cuvîntul receptor noi definim un punct de vedere faţă de opera de artă, punct de vedere pe care îl are şi autorul în măsura în care îşi percepe opera ca pe un semn, deci ca pe o operă de artă, şi nu ca pe un simplu produs".

[12] Vezi: CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ed. cit.

un mesaj cu informaţie maximă apare ca lipsit de sens dacă individul (destinatarul n.n.) nu e în stare să-l *decodeze* pentru a-l aduce la o formă inteligibilă" [13]. De fapt, nu definirea semnificaţiei interesează aici, ci ideea — ce se înscrie în continuarea aserţiunii autorului menţionat — că decodajul unui text presupune o atitudine activă din partea celui în cauză. Căci acesta are nu numai posibilitatea de a-şi apropria mai mult (eventual — la limită — tot), sau mai puţin din cantitatea de informaţii „încorporată" în text (sau în semn), ci şi de a o *potenţa* prin multiple asocieri cu informaţia preexistentă (în conştiinţa sa) momentului decodificării, precum şi de a o *„altera"*, de a decoda textul dintr-o anumită perspectivă, de a-l interpreta într-un anumit mod, dincolo de ceea ce a vrut să „spună" autorul. De aceea, între *semnificaţia intenţională* a textului, adică aceea legată de intenţiile în virtutea cărora emiţătorul iniţiază procesul de comunicare* şi *semnificaţia finală*, rezultatul final al „lecturii" respectiv'ui text, pot apărea diferenţe chiar şi în cazul în care codificarea s-a făcut exact de către transmiţător iar canalul prin mijlocirea căruia se realizează comunicarea are o totală neutralitate informaţională.

Pornind de la aceste diferenţe se pot stabili cîteva *tipuri principale de decodificare* pentru comunicarea curentă. Acestea sînt: 1) *decodificarea* (*d.*) *exactă*, cînd semnificaţia intenţională (*S.i.*) şi cea finală (*S.f.*) coincid (caz limită, situaţie abstractă, inexistentă — de fapt — în procesele reale de comunicare); 2) *d. amplificatoare*, cînd destinatarul nu numai că accede la întreaga semnificaţie intenţională, dar o şi îmbogăţeşte (cum spuneam, de pildă, prin diverse asocieri); 3) *d. aproximativ-amplificatoare*, cînd operaţia nu izbuteşte să dezvăluie integral *S.i.*, dar datorită asocierilor pe care le face destinatarul în timpul decodajului *S.f.* este cantitativ mai mare decît *S.i.*; 4) *d. aproximativă* cînd *S.i.* şi *S.f.* interferează raportul cantitativ dintre ele nefiind precizat; 5) *d. aproximativ-reductivă*, în cazul în care situaţia este inversă faţă de cea de la punctul „3"; 6) *d. reductivă*, cînd *S.f.* nu

[13] MOLES, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958, p. 61.

* Folosesc termenul *semnificaţie* în loc de *informaţie* nu numai din motivele ce decurg din ele arătate anterior, ci şi pentru a evita perspectiva cantitativistă pe care o impune ultimul concept. De asemenea, fac precizarea că am în vedere, în permanenţă, comunicarea interumană, *emiţătorul* şi *destinatarul* fiind deci subiecţii umani aflaţi în respectiva situaţie semiotică.

cuprinde decît o parte dintre elementele *S.i.*, fără a potența în vreun fel încărcătura de semnificații a textului; 7) *d. aberantă*, în cazul căreia *S.i.* și *S.f.* sînt reciproc exterioare*.

Mecanismele și tipologia proceselor de decodaj au numeroase incidențe asupra statutului de convenție al artei. La unele dintre acestea se face referire explicită în cuprinsul diverselor capitole ale cărții, cele mai multe fiind însă doar implicate în ipotezele de lucru, în argumentele invocate. Dar și simpla enumerare a acestor tipuri principale de decodaj permite cîteva constatări în legătură directă cu tema prezentei lucrări.

Se observă, mai întîi, că aceasta nu-i o simplă clasificare tipologică, ci și o *ierarhizare* în planul realizării procesului de comunicare, indicele de finalizare a intențiilor de comunicare ale emițătorului descrescînd cu fiecare nou tip de decodaj menționat. Situarea unei decodificări într-un tip sau altul depinde nemijlocit de destinatar, care proiectează asupra textului un sistem de coduri și de subcoduri conotative, în a căror selecție el are o anumită libertate de opțiune. Această libertate poate provoca o decodificare incertă sau chiar aberantă, care înseamnă nerealizarea comunicării *nucleului informațional* al textului, descifrarea eronată a *dominantei semantice* a acestuia, deși anumite aspecte ale textului (de ex. literele, cuvintele, semnificațiile unor secvențe din text etc.) pot fi corect decodate. De aceea în însăși, ceea ce am putea numi, „starea textului" există o gamă de elemente menite să orienteze decodificarea pentru a se asigura transferul dominantei semantice a acestuia. Decodificarea este orientată: fie prin *co-text* (care furnizează cheia interpretării corecte);

---

* Această clasificare poate fi supusă unor operații de detaliere și rafinare, în oricare aspect sau componentă constitutivă a ei. Dau doar două exemple: a) Din punctul de vedere al destinatarului, atît *d. exactă* cît și *d. amplificatoare* sînt decodaje *adecvate*, întrucît interesul principal care a prezidat procesul de decodificare a fost satisfăcut; pentru emițător, însă, adecvată este doar *d. exactă* (deci un singur tip de decodaj; îmi place să cred că această diferență constituie încă un punct de sprijin în favoarea tezei statutului privilegiat al destinatarului). b) Decodificările aberante pot fi și ele clasificate, în funcție — de pildă — de cauzele care le determină. Două dintre acestea sînt cele mai frecvente: o deficitară percepere a stimulilor fizici (situație frecvent întîlnită în cazurile de hipoacuzie) sau o inadecvată opțiune de cod (un exemplu reluat de mai multe ori de Eco: „i vitelli dei romani sono belli" care în italiană înseamnă „viteii romanilor sînt frumoși", iar în latină „mergi Vitelius în sunetul de război al zeului roman"); este de prisos să mai insist asupra faptului că acest al doilea caz de decodaj aberant prezintă un interes cu totul special în comunicarea artistică.

fie prin *circumstanța comunicării* (*unde* apare enunțul — citat de U. Eco în *La structura assente* — „muncitorii să stea la *postul** lor": într-o publicație reacționară, și în acest caz este un îndemn la atitudine apolitică, sau în una progresistă, fiind un apel la asumarea de către muncitori a sarcinilor revoluționare ale proletariatului?); fie prin *indicarea explicită a codului* (de pildă, „semnificatul, în accepțiunea pe care o dă Saussure termenului,...''). Cu cît într-un text întemeiat pe limbaj logico-discursiv componentele cu valoare polisemică sînt mai direct legate de dominanta lui semantică, cu atît vor fi mai activ-prezente elementele de orientare a decodajului. Și cum caracterul non-aberant sau aberant al decodajului se referă la perceperea semnificației *centrale*, a *nucleului informațional* al textului (și nu la valorile semantice secundare), în comunicarea curentă (și cu atît mai mult în cea științifică) *există o tendință generală de restrîngere a libertății destinatarului*.

Această tendință nu este doar efectul factorilor de orientare și chiar de dirijare a decodajului, cu care emițătorul „încarcă" textul (și cu care textul însuși se „încarcă", prin istoria sa, prin circumstanțele comunicării etc.); ea se manifestă și ca o propensiune a destinatarului însuși către intențiile care au prezidat producerea textului, propensiune ce învederează faptul că receptarea (în accepțiunea largă a termenului) stă sub semnul comportamentului conformativ. În clasificarea tipurilor de decodaj indicele de valoare, la care m-am referit ceva mai înainte, descrește pe măsura enumerării acestora, chiar dacă privim finalitatea procesului semiotic în cauză din perspectiva destinatarului (*eventual*, inversînd locurile ocupate de *d. exactă* și *d. amplificatoare*). Căci în cazul comunicării mijlocite de limbajul logico-discursiv, năzuința primă a destinatarului (care, adesea, aproape epuizează interesul său pentru text) este accesul la semnificația intențională.

Reafirmînd poziția preeminentă a destinatarului în orice semioză a comunicării, să observăm totodată că în măsura în care un proces de comunicare dat se apropie de comunicarea de tip științific, în aceeași măsură se accentuează tendința de restrîngere a libertății destinatarului în actul decodificării, tendința de subordonare obedientă a lecturii la text.

* În limba italiană vocabula „posto" semnifică, în egală măsură, și *loc* de muncă (slujbă etc.), precum și *post* de luptă.

Enunțul precedent poate fi și inversat, reperul principal și terenul de validare al aserțiunii fiind, în acest caz, *comunicarea artistică*. Acest tip de comunicare ilustrează cel mai bine statutul privilegiat al destinatarului, întrucît (între altele) presupune o largă *autonomie* a decodajului, în raport cu intențiile autorului textului respectiv, precum și o pronunțată *individualizare* a receptării (nu doar în sensul că *fiecare* destinatar decodează relativ „în felul său" *orice* text artistic, dar și în sensul că *aceeași* operă de artă este receptată de *același* destinatar relativ diferit de *fiecare* dată). Constituind corolarul firesc al faptului că receptarea operei de artă presupune cu necesitate ceea ce H. Frank numește „un consum de libertate", atari particularități alimentează cele mai variate manifestări de scepticism în domeniu, drapate în formulări extrem de diverse și de... ispititoare, cum este — pentru a da un singur exemplu — afirmația că în comunicarea artistică conținutul procesului („comunicatul") se confundă cu procesul însuși („comunicarea"), ambele formînd „un singur corp" [14].

Situația specială în care se află destinatarul textului artistic își găsește o primă explicație în complexitatea cu totul deosebită a proceselor de semioză din perimetrul artei. Din orice unghi am privi fenomenul artistic (ca fapt semiotic) și asupra oricăruia dintre componentele sau „mecanismele" sale ne-am opri, impresia primă și dominantă este aceea de *pluralitate*: a aspectelor, laturilor, modalităților, proprietăților funcționale etc. (toate impunîndu-se ostentativ, parcă — atenției noastre). Orice cercetare semiotică în domeniu trebuie să ia în considerare, de pildă, pluralitatea codurilor și subcodurilor conotative participante la actul artistic, pluralitatea palierelor ce alcătuiesc opera de artă, a tipurilor de „transtextualitate" care intervin, pluralitatea competențelor destinatarului etc. Bineînțeles că diferențele față de procesele curente de semioză sînt de ordin cantitativ (și gradual), dar ele sînt atît de accentuate, încît semnificarea și comunicarea artistică devin, fiecare, *opusul* proceselor analoage din existența cotidiană a omului sau din știință.

S-a scris și s-a discutat mult despre ceea ce constituie (cred) *izvorul prim* pentru situația specială în care se află destinatarul unui text artistic, pentru specificul comunicării artistice în general. Am în vedere — prin expresia „izvor

[14] ARANGUREN, J.L., *Sociologie de l'information*, Ed. Hachette, Paris, 1967, p. 27.

prim" — *particularităţile semnificaţiei artistice*, semnificaţie care, după cum prea bine se ştie, nu este şi nu poate fi exclusiv gnoseologică, integral codificabilă, decodificabilă sau traductibilă, care presupune semantizarea substanţei expresiei şi aportul semantic al canalului etc. De altfel, cercetarea semiotică în aceste teritorii tematice nu a făcut adesea decît să explicitezeze ceea ce se ştia sau, în orice caz, se bănuia mai de mult. Gestul unui compozitor care, întrebat fiind ce a vrut să exprime în lucrarea recent creată, s-a aşezat din nou în faţa pianului şi a interpretat-o încă o dată, are valoare de simbol; şi faptul s-a petrecut cu mult înainte ca semiotica să fi demonstrat că semnificaţia artistică este, în ultimă instanţă, intraductibilă.

Dacă avem în vedere intraductibilitatea în limbaj logico-discursiv, să observăm că aceasta se corelează strîns cu o altă particularitate — mai puţin luată în considerare — a semnificaţiei artistice şi anume faptul că ea *nu este (integral) explicitabilă, conştientizabilă*. Nesocotirea acestei particularităţi stă la originea multora dintre punctele de vedere care, într-un fel sau altul, neagă capacitatea artei de a comunica. Un exemplu în acest sens îl constituie *problema intenţionalităţii*, problemă ce nu poate fi ocolită într-o discuţie despre comunicare şi mai ales despre comunicarea în şi prin artă. Faptul — recunoscut de unii artişti (cum se va exemplifica puţin mai încolo) — că intenţiile de comunicare ale unui creator de frumos nu sînt niciodată pe deplin conştientizate (întrucît, cum spuneam, semnificaţia artistică nu este integral explicitabilă) a condus nu numai la contestarea directă a prezenţei elementului intenţional în zămislirea operei de artă, dar şi la negarea faptului că opera ar exprima autentice sentimente şi convingeri ale autorului. „Trandafirul îşi exală parfumul, dar nu exprimă prin aceasta ideea", proclama Hanslick. Pornind de la această metaforică aserţiune (interpretabilă, în fond, în sensuri divergente), Etienne Souriau învinovăţeşte de atitudine prostească pe cei care cred că autorul exprimă în operă sentimente pe care le trăieşte efectiv; el compară o atare convingere cu înşelarea voluntară a femeii care, ascultînd cu cît foc îi cîntă lăutarul, crede că acesta îşi exprimă în felul acesta sentimentele faţă de ea [15].

[15] SCURIAU, Etienne, *L'art est-il langage?*, „Rivista di estetica", fasc. 1/1968, p. 7—8.

Problema este, desigur, mai complicată decît apare ea în textul esteticianului francez, iar modul cam... expeditiv în care o „soluționează" autorul trebuie pus pe seama faptului că textul în cauză este un articol oarecum ocazional, prin care Souriau intervenea (polemic) într-o discuție. Fără a intra în detaliile temei, se impune totuși precizarea că intenționalitatea artistică are o sferă mult mai largă decît cea a intenției explicite, ea presupunînd întrepătrunderea conștientului cu inconștientul, a demersului deliberat cu autoproiectarea psihologică spontană, întrepătrunderea unor trăiri intense, la nivel paroxistic, cu exercitarea „la rece" a meșteșugului etc. De aici, frecventa caracterizare — din această perspectivă — a procesului creației artistice, prin utilizarea (ca și în cazul definițiilor date frumosului sau artei) a unor formule aparent contradictorii; cum am mai arătat, Mukařovský vorbește despre *nonintenție intenționată*, iar Ștefan Lupașcu despre *o conștiință fără conștiința de sine*.

Oarecum în același spirit trebuie examinată și problema *eficienței* în comunicarea artistică. Căci, rămînînd, în principiu, un raport între ceea ce „a vrut să spună" emițătorul și măsura în care destinatarul a „captat" respectivele intenții, ideea de eficiență dobîndește în comunicarea artistică noi determinații, legate de capacitatea destinatarului de a „exploata" resursele semantice ale textului.

Particularitățile comunicării artistice impun o reconsiderare — pentru acest caz — a celor afirmate cu privire la tipurile de decodaj. Întrucît producerea unui text artistic implică acțiunea asupra codurilor (încălcarea parțială a acestora), precum și întrucît semnificația estetică nu este integral codificabilă, înseamnă că semnificația *intențională* a unui text artistic nu poate fi niciodată absolut identică cu semnificația lui *inițială*. Adăugînd și influența inevitabilă a canalului, înseamnă că o decodificare *exactă* a unui text artistic este nu numai practic irealizabilă, ci și teoretic imposibilă. Nici însuși creatorul unei opere artistice nu o poate decodifica exact. „Înainte de a explica altora cartea aceasta, scrie André Gide într-o notă introductivă la *Paludes*, aștept ca alții să mi-o explice. Vrînd s-o explic din capul locului, i-aș restringe pe dată înțelesul; pentru că, dacă știm ce voiam să spunem, nu știm dacă n-am spus decît atît " [16].

[16] GIDE, André, *Paludes. Prometeu înlănțuit*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 14.

Dacă, în principiu, orice decodificare stă, cum ne atrage atenţia Philipe Sollers sub semnul relativităţii [17], în cazul comunicării artistice intervine ceva în plus. Căci decodificarea unui text artistic nu numai că nu poate fi niciodată exactă, dar ea nu poate fi nici *numai* amplificatoare sau *numai* reductivă. Ea sărăceşte şi îmbogăţeşte totodată conţinutul textului, fiind concomitent parţială şi intensificatoare.

Referindu-mă la comunicarea curentă am arătat că indicele de eficienţă a lecturii unui text scade pe măsură ce decodificarea se distanţează de cea pe care am numit-o „exactă". De aceea, în principiu, decodificarea aberantă este — atît din punctul de vedere al emiţătorului, cît şi din cel al destinatarului — un rezultat semioticamente negativ. Să observăm totuşi că în cazul comunicării artistice, întrucît interesul destinatarului pentru text transcende cu mult dorinţa de a detecta semnificaţiile intenţionale ale acestuia, un decodaj aberant nu numai că nu este întotdeauna *resimţit* ca un eşec, dar nici *nu este* neapărat un eşec. Nu doar identificarea conştiinţei receptoare cu conştiinţa creatoare dă măsura eficienţei în decodificarea unui text artistic, ci şi potenţarea semnificaţiilor imanente ale textului, printr-o atitudine activă, chiar creatoare faţă de acesta, „tăind" în învelişul fenomenologic al operei o perspectivă estetică fertilă. G. Călinescu defineşte ciorovăiala electorală a lui Farfuridi, Brînzovenescu şi Caţavencu o „veleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei"; pe Cetăţeanul turmentat îl consideră un „mistic" care, folosind la adresa coanei Joiţica calificativul „damă bună", o spiritualizează, întrucît „transcende viziunea venerică a femeii" şi are sentimentul „împecabilităţii ei pe plan duhovnicesc"; criticul vede în Jupîn Dumitrache un „platonician", în Ipingescu un „cartezian" şi în Trahanache un suflet „sublim", „un sfînt care stă pe crucea dezonoarei casnice" [18]. Este greu de presupus că această interpretare se apropie măcar de ceea ce s-ar putea numi o „decodificare exactă" a dramaturgiei lui Caragiale. Cunoscut fiind tratamentul fără rezerve satiric pe care îl aplică autorul majorităţii personajelor din comediile sale — acordîndu-le exact atîta cultură cît trebuie pentru a le deforma fărîma de gîndire „naturală" şi exact atîta conştiinţă morală cît trebuie

---

[17] „Nimic nu este vreodată ilizibil, nimic nu este vreodată complet lizibil", afirma Sollers (vezi: *L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, Paris, 1968, p. 18).

[18] CĂLINESCU, George, *Principii de estetică* (cap. „Domina bona"), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 245—246.

pentru a fi vinovate de păcatele lor — înălțarea lor de comentariul călinescian pe un adevărat piedestal filosofic și etic pare mai curînd o decodificare aberantă. Să acceptăm totuși opinia nu numai de dragul captivantelor formulări pe care le utilizează autorul, ci (cel puțin într-o anume măsură, în anumite cazuri) și ca pe o viziune posibilă asupra respectivelor texte, către care criticul proiectează o lumină ce le îmbogățește semantic, chiar dacă modifică profilul și dimensiunile respectivelor personaje.

Călinescu cunoștea prea bine, desigur, elementele motivaționale care — în ordine ideologică și estetică — au patronat nașterea comediilor caragialești. Se poate însă foarte bine întîmpla — situație de excepție, dar nu așa de rară precum s-ar crede — ca receptarea unei opere artistice nici să nu pornească *de la* și nici să nu ajungă *la* zonele intenționalității estetice. Mă gîndesc la vizitatorii europeni ai unui muzeu de artă veche africană, extrem-orientală sau americană (precolumbiană). Cîți cunosc ceva nu despre respectivele culturi, în general, ci despre semnificația (rituală, magică, strict documentară etc.) pe care a avut-o, în aceste arii culturale, un anume motiv decorativ sau o anume formă sculpturală? Fără îndoială că asemenea cunoștințe prealabile (elemente de cod) ar favoriza contemplarea estetică. În absența lor, vizitatorul „umple" respectivele forme cu semnificații, procedînd prin prezumții și analogii, investigîndu-le din diferite unghiuri, „interogîndu-le" în fel și chip (demersul este doar parțial conștientizat). Și el poate parveni la o „decodificare" lui însuși satisfăcătoare. Căci, de fapt, fiecare găsește într-un text artistic (cum s-a mai sugerat) ceea ce caută; sau, în orice caz, și ceea ce caută. Și dacă este adevărat că o operă artistică produce în contemplatorii săi reacții în esență analoage, acest adevăr *statistic* se verifică doar *în arii culturale date*, în virtutea existenței unor ansambluri de coduri și subcoduri puternic socializate. O cultură dată (de pildă, o cultură națională) funcționează și ca limbaj.

Specificul comunicării în și prin artă este determinat și de faptul că decodajul unui text artistic este întotdeauna un *act de valorizare* (strict gnoseologică, ideologică, emoțională etc.). Planurilor multiple pe care se înscriu semnificațiile operei le corespund posibilitățile pe care le are destinatarul de a o recepta în diverse moduri. Întîlnirea cu textul artistic declanșează în conștiința receptoare reacții: în lanț (valorizatoare), al căror punct de plecare îl constituie opera,

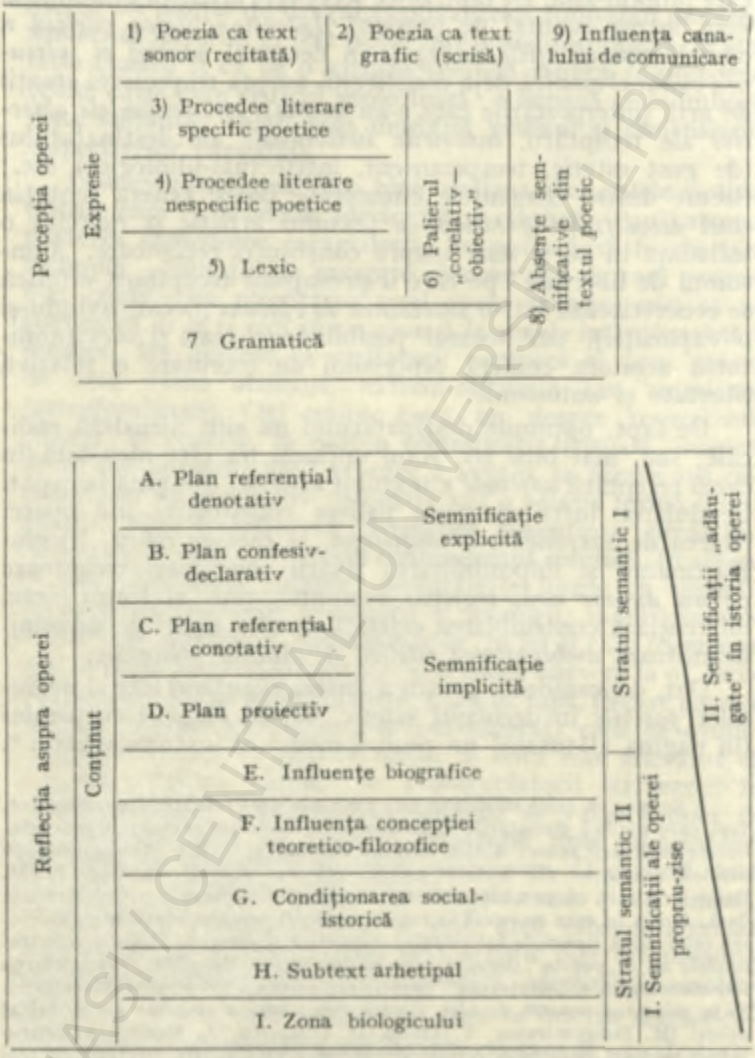
dar a căror desfășurare ulterioară depinde și de alți factori — constitutivi sau de ambianță — ai procesului de comunicare propriu-zisă. De fapt, orice receptare artistică este supusă unui întreg evantai de presiuni. *Intenționalitatea estetică* a operei, *semnificațiile adăugate* în decursul istoriei ei, *viziunea cultural-estetică* deja constituită asupra respectivei creații de artă (interpretările care s-au impus), *circumstanțele obiective* ale receptării, *însușirile individuale* ale destinatarului (de gust estetic, temperament, intelectual-ideologice) etc.; fiecare dintre elementele enumerate poate genera tentația unei *decodificări predilecte* a textului artistic și exercită o influență în acest sens asupra conștiinței receptoare. „Consumul de libertate" pe care îl presupune receptarea estetică se concretizează într-o *succesiune de opțiuni* (fiecare avîndu-și o explicație), dar tocmai posibilitatea reală și inevitabilitatea acestora conferă procesului de receptare o relativă libertate și autonomie.

De fapt, opțiunile destinatarului nu sînt niciodată radicale; sau, mai bine zis, actul opțiunii nu este niciodată (în cazul receptării *adecvate* a textului artistic) dus pînă la capăt. Pendularea între diversele paliere constitutive ale operei (starea de *suspendare a conștiinței*, la care se referă Nicolai Hartmann) și imposibilitatea fixării conștiinței receptoare pe *un anume* cod, registru semantic, sens al lecturii etc. diferențiază contemplarea estetică de alte tipuri de decodaj, delimitează *ambiguitatea estetică* de simpla polisemie.

Dar, deocamdată, pentru a ilustra evantaiul larg al opțiunilor *posibile* în decolajul estetic, supun atenției cititorului (în pagina alăturată) un posibil model al textului artistic *.

---

* Se știe că orice modelare este expresia unei intenții demonstrative, fapt care explică deosebirile existente între modelele textului estetic elaborate de diverși autori. Astfel, modelul datorat lui U. Eco pune în evidență nivelele semantice ale textului estetic, cel care poartă semnătura lui M. Bense detaliază cu precădere alcătuirea planului expresiei, iar cel elaborat de A. Moles (și care se referă la textul muzical) urmărește mai ales disocierea celor două tipuri de informație: semantică și estetică. Toate aceste trei modele au o „pecete" comună care le deosebește, de pildă, de modelarea fenomenologică a „straturilor" operei, din estetica lui Nicolai Hartmann. Și în mișcarea noastră de idei, fiecare autor care a elaborat un model al operei (M. Dragomirescu, T. Vianu, G. Călinescu, A. Marino) a făcut-o într-o manieră personală. Vreau să subliniez prin aceste precizări că nici un model nu „epuizează" obiectul modelării, iar modelul pe care îl propun în prezenta lucrare are doar misiunea de a înlesni o argumentare. Menționez de asemenea că termenii sînt utilizați uneori într-o accepțiune oarecum personală, dar care nu diferă esențial de cea curentă în literatura de specialitate.



Un posibil model al textului artistic

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ceea ce se impune, în primul rînd, atenției noastre, dacă doar aruncăm o privire asupra acestei scheme, este complexitatea, caracterul multiplu articulat („pluralitatea" de care vorbeam mai înainte) ale unui astfel de text. Acestei complexități îi corespunde (am în vedere mereu creațiile artistice valoroase) o foarte accentuată *coerență internă* a textului, la care (de fapt) se face trimitere ori de cîte ori opera de artă este caracterizată ca fiind un „tot organic", o „viziune", cînd se face referire la „idiolectul estetic" al operei etc. Un interesant punct de vedere în problemă susține I. Lotman. Făcînd trimitere expresă la artele cuvîntului *, dar afirmațiile sale fiind valabile *(mutatis mutandis)* și pentru celelalte ramuri ale creației de frumos, semioticianul din Tartu arată că „un text artistic se impune simultan ca un ansamblu de fraze, ca o frază și ca un cuvînt". Această ultimă ipostază a textului artistic nu anulează dimensiunea sintagmatică a acestuia (și, aș adăuga, nu anulează concluziile teoretico-estetice generale ce se desprind din analiza lui Roman Jakobson privind raportul sintagmatic – paradigmatic în poezie); numai că, precizează Lotman, „nu va fi o sintagmatică a înlănțuirii, ci o sintagmatică a ierarhiei", semnele înglobîndu-se unul în altul ca binecunoscutele păpuși „matrioșka" [19].

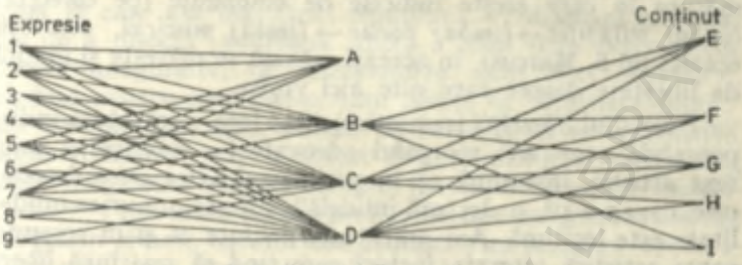
Imaginea care ni se propune despre textul artistic — și mai cu seamă faptul că imaginea însoțește teza expresă potrivit căreia respectivul text ni se impune și „ca un cuvînt" — are meritul de a evidenția caracterul de *totalitate* al operei de artă, faptul că aceasta ne obligă să o percepem ca totalitate (fie în sens de impresie finală, de rezultat final al decodajului, fie — în cazul așa-numitelor arte „ale simultaneității" — și ca modalitate de realizare a primului contact al contemplatorului cu opera). Se cuvine însă a preciza că expresia „sintagmatică a ierarhiei" trebuie înțeleasă *doar* în sensul alcătuirii prin succesive *înglobări*, vocabula „ierarhie" neavînd aici o semnificație axiologică. Oricît de puternică ar fi impresia de totalitate, oricît de importantă ar fi — în contemplarea autentic estetică — intuirea operei ca totalitate, aceasta nu exclude deci tendința de a privilegia anumite paliere, nivele semantice, direcții de sens etc. (adică tentația decodificării predilecte), nici perpetua pendulare a conștiinței receptoare între acestea. Dacă în lectura, de pildă, a *Luceafărului*

* Și modelul operei de artă propus în această lucrare are ca punct privilegiat de raportare tot beletristica.

[19] LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, ed. cit., p. 54.

este depăşit nivelul unei receptări primitive, limitată la semnificaţiile imediate ale textului („povestea" Cătălinei şi a lui Hyperion), ce pondere vor avea — în constituirea emoţiei estetice — să zicem, muzicalitatea versurilor, în raport cu apelul (de altfel, inoportun) la elemente din biografia autorului, care ar fi „prilejuit" (chipurile) crearea respectivei capodopere, sau în raport cu tîlcurile ei filosofice? Şi dacă în receptarea operei va fi explorată cu precădere tocmai zona acestor tîlcuri, cărei interpretări i se va da întîietate: celeia referitoare la o posibilă influenţă a teoriei schopenhaueriene a geniului (propusă de Călinescu), celeia care se concentrează asupra analogiilor posibile cu unele idei din *Upanişade* (cum procedează Amita Bhose) sau celeia care consideră că poemul ne vorbeşte despre „nefericirea" generalului „de a nu putea prinde fiinţa aievea" prin întruchipare în individual (susţinută de Noica)? Iar dacă aceste tălmăciri nu sînt neapărat alternative, poate nu este de prisos să amintesc că numeroase „direcţii de sens" — legitimabile printr-o analiză strict textuală — se exclud reciproc, conştiinţa receptoare fiind mereu obligată să opteze şi, totodată, să oscileze între ele (Hamlet este o fire supusă îndoielii sau, dimpotrivă, un om foarte hotărît şi perseverent? Este el, oare, un justiţiar sau aceasta-i doar „aparenţa" ce drapează fie pulsiuni ţinînd de „complexul Oedip", fie interese strict politice, fie şi una şi alta?).

Adaug acestor ilustrări (prin exemple alese intenţionat dintre cele la îndemînă) şi faptul că *superizarea* — ca element constitutiv al procesului de receptare a oricărui tip de text şi care constă în perceperea *deodată* a unor secvenţe de text, ceea ce se repercutează asupra decodajului prin, de pildă, influenţarea inducţiilor de la distanţă — dobîndeşte în comunicarea artistică o accentuată specificitate. Am în vedere faptul că prin diverse particularităţi ale artei — la care am făcut frecvente trimiteri în această carte şi asupra cărora nu mă mai opresc — textul artistic exclude posibilitatea existenţei unei superizări „perfecte", „optime". Dimpotrivă, el îl ispiteşte şi chiar îl determină pe destinatar să reia — iarăşi şi iarăşi — lectura (mereu *lato sensu*, vocabula „lectură" desemnînd aici *şi*, de pildă, contemplarea unui tablou), în aceste succesive reveniri el procedînd de fiecare dată la o *altfel* de superizare. Situaţia evocată constituie un argument în plus în favoarea ideii caracterului *inepuizabil* (*nenumărabil*, zice S. Marcus) al semnificaţiilor operei de artă, ceea ce înseamnă şi imposibilitatea unei lecturi *totale* a textu-



Schema lecturii „totale" a unui text poetic

lui artistic. Tocmai o atare imposibilitate vrea să sugereze schema alăturată, schemă elaborată „cu gîndul la" textul poetic, dar care are — în principiu — o arie mai cuprinzătoare de valabilitate.

Revin la o teză de largă circulație și pe care am reafirmat-o expres mai înainte: în orice tip de comunicare destinatarul are un statut privilegiat. Acest statut nu poate fi înțeles decît punîndu-l în relație cu ideea că orice lectură este un proces ce se desfășoară într-un spațiu de libertate (*fie și numai* întrucît — cum afirmă Cesare Segre, cu referire la comunicarea lingvistică — „linearitatea obligatorie a discursului nu implică de loc o linearitate analogă a gîndirii" [20]). Or, dacă avem în vedere varietatea opțiunilor posibile între diversele paliere, nivele semantice, direcții de sens etc. (ale textului artistic), perpetua pendulare a conștiinței receptoare între acestea, precum inevitabilitatea succesivelor re-superizări, deci dacă avem în vedere precizările din paragrafele imediat anterioare, libertatea de care se bucură în general destinatarul se convertește, în cazul comunicării artistice, într-o veritabilă — pentru a apela la o sintagmă existențialistă — „condamnare la libertate".

Trebuie menționat, însă, că gradul de libertate de care se bucură în principiu destinatarul, în actul decodajului, nu este același în toate tipurile de text artistice. Ca regulă generală, se poate afirma că în măsura în care, într-un text artistic, principiul echivalenței se proiectează (vezi binecunoscuta teză jakobsoniană) de pe axa selecției pe cea a combinării, în măsura în care funcția expresivă a limbajului se realizează prin procedee prevalent sintagmatice, precum și în

[20] SEGRE, Cesare, *Semnele și critica*, trad. rom. în volumul „Istorie-cultură-critică", Editura Univers, București, 1986, p. 46. Fără a intra în amănunte, semnalez că autorul formulează ideea citată în cadrul unei argumentări privind rolul convenției în procesele de semioză.

măsura în care creşte indicele de omonimie (pe direcţia: *limbaj ştiinţific → limbaj poetic → limbaj muzical*, conform opiniei lui S. Marcus), în aceeaşi măsură se măreşte şi gradul de libertate despre care este aici vorba.

Exerciţiul libertăţii (semiotice) fiind însă o trăsătură indispensabilă a *oricărei* receptări adecvate (= estetice) a unui text artistic, înseamnă că în perimetrul artei *orice* decodaj este, cum s-a zis, o „lectură infidelă". Fireşte, nu orice infidelitate este legitimă. Am arătat mai înainte că şi în comunicarea artistică intervin factori care tind să restrîngă libertatea destinatarului, orientînd decodajul (în bună măsură într-o direcţie preconizată, fie şi la nivel semi-conştient, de către emiţător). Tocmai datorită acestor factori — care sînt convenţii, deja constituite (deci socialmente recunoscute) sau convenţii *in statu nascendi*, care dau seamă de capacitatea capodoperei de a institui norma — se poate vorbi, la urma urmei, de comunicare artistică. Căci graţie lor, de regulă, cel puţin o parte dintre ceea ce s-ar putea numi *dominantele semantice* ale textului artistic „trec" la destinatar, devenind semnificaţii finale.

Dar cînd ne întrebăm ce este şi ce nu este legitim în „infidelitatea" inerentă lecturii unui text artistic, problema nu se pune *doar* din perspectiva opoziţiilor *adecvat* vs *inadecvat* sau *fertil* vs *nonfertil* (perspectivă implicată în tipologia decodajelor, schiţată în acest capitol), ci şi din cea a opoziţiei *permis* vs *nepermis*. Angajînd deci, după cum se vede, tema limitelor libertăţii destinatarului, discuţia poate porni de la necesara disociere dintre *interpretarea* textului şi *utilizarea* lui.

Deşi, mai cu seamă în cazul comunicării artistice, graniţa despărţitoare este greu de trasat, cele două tipuri de raportare la text rămîn totuşi distincte. Căci oricît de subiectivă ar fi interpretarea unui text şi oricît de accentuată ar fi distanţarea acesteia de intenţiile (indiferent de gradul lor de conştientizare) care au prezidat geneza textului — distanţare determinată, de pildă, de prioritatea acordată semnificaţiilor textului ca *simptom* (cultural, psiho-social, ideologic etc.) sau celor *adăugate* în decursul istoriei operei de artă (interpretările care se păstrează în memoria culturală *activă* a colectivităţii sociale „încarcă" semantic textul) — *interpretarea* rămîne totuşi o *explorare* a textului, pe cînd *utilizarea* textului înseamnă *exploatarea* acestuia.

Mă asociez deci, prin cele spuse mai sus, poziţiei adoptate în acest sens de Umberto Eco, care — într-un subcapitol

consacrat problemei, din lucrarea lui de pragmatică [21] (lucrare la care am mai făcut trimitere) — subliniază necesitatea de a disocia *„utilizarea* liberă a unui text perceput ca stimul imaginativ, de *interpretarea* unui text deschis"*, pledînd pentru menținerea unor limite de „legitimabilitate" ale interpretării; căci, afirmă el, „dacă șirul interpretărilor poate fi infinit, cum a arătat Peirce, universul discursului intervine pentru a limita volumul (în ital. il formato) enciclopediei"**. Revenind asupra problemei, într-un interviu acordat lui Marin Mincu, autorul accentuează viza critică a observațiilor sale (viză prezentă explicit și în lucrarea din care am citat mai înainte) la adresa punctului de vedere susținut de Roland Barthes, în *Le plaisir du texte*. După o foarte precisă declarație de principii — „nu refuz noțiunea de plăcere textuală, cu condiția să fie înțeleasă ca plăcere derivată din exercițiul dialecticii interpretative" — Eco incriminează cu o semnificativă insistență proiectarea prea liberă în text, de către destinatar, a fanteziilor și impulsurilor sale, fără a-și pune întrebarea „în ce măsură strategia textuală justifică această operație de atribuire", incriminează faptul că textul este „luat ca un drog, activator al sensibilității, al imaginației, al dorinței" [22].

Comportamentul destinatarului față de text poate așadar oscila între *obediență* și *violență* (căci a utiliza un text înseamnă, în ultimă instanță, a-l violenta). Obediența nu înseamnă neapărat *pasivizarea* destinatarului, simpla lui *aservire*, nu înseamnă deci o obligatorie situare a acestuia într-o poziție de *minorat semiotic*; ea echivalează (aproximativ) cu tendința de a încadra decodajul în preocuparea de decelare a semnificațiilor „imanente" textului (și, în special, a celor intenționale), prin plasarea acestuia în sistemul de repere și sub incidența codurilor care au tutelat producerea lui. Ideea de obediență față de text este apropiată de aceea de comportament conformativ, rămînînd sub semnul întrebării însă dacă și în

---

[21] ECO, Umberto, *Lector in fabula*, ed. cit., subcap. „Uso e interpretazione", p. 59—60.

* Apelînd la noțiunile, curente în literatura de specialitate, de *text închis* și *text deschis*, Eco face precizarea că textele din prima categorie sînt mai rezistente la tentativele de a le „utiliza".

** Amintesc — pentru a face mai lesne de înțeles afirmația autorului — distincția pe care Eco o operează între *dicționar* și *enciclopedie* (Vezi, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 134—136).

[22] MINCU, Marin, *Semiotica literară în Italia*, Editura Univers, București, 1983, p. 75.

acest caz putem accepta teza pe care am mai amintit-o și potrivit căreia „comportamentul *conformativ* nu se limitează la comportamentul *care se conformează* [23].

Nici violența față de text nu trebuie identificată reductiv cu o vulgară agresiune *împotriva acestuia*, întrucît violentarea nu se realizează întotdeauna *în dauna* textului, considerat ca valoare, în accepțiunea filosofică a termenului (apelul la conceptele filosofiei devine uneori indispensabil). Iată un argument. Să pornim de la faptul că sînt posibile *o lectură a textului estetic* (care poate fi sau nu o lectură *estetică*) și *o lectură estetică a unui text* (care poate fi sau nu un text *estetic*). În virtutea faptului că orice folosință tinde să se transforme într-o regulă de folosire (în teritoriul proceselor semiotice uzul creează norma), socializarea lecturii estetice a unui text extraestetic va modifica însăși funcționalitatea (deci „natura") respectivului text, care va deveni un *text estetic* *. Or, decodificarea „artistică" (= sub semnul artisticității) a unui text extraartistic înseamnă o îmbogățire semantică a acestuia; a demonstrat-o (cred) convingător I. Lotman, în clasificarea principalelor tipuri de „situații" din comunicarea artistică [24].

Opiniile exprimate în ultimele paragrafe, cu privire la (și pornind de la) cele două limite din comportamentul curent față de textul artistic — și pe care le-am numit „obediență" și „violență" — sînt însă mai apropiate de tipologia atitudinilor față de text schițată de Maria Corti, cu referire la comunicarea literară [25]. Pentru prima din cele două limite pe care le-am menționat, autoarea apelează la ideea de *text închis* („textul considerat ca operă închisă" *), în cazul căruia „cititorul tinde să îndeplinească o operație paralelă cu cea efectuată de autor"; de fapt, aș zice, tinde să deceleze semnificațiile imanente (și în special cele intenționale) ale textului. Maria Corti ilustrează această atitudine față de text — apelînd la precizări făcute în problemă de G. Genette, G. Poulet și P. Ricoeur — prin două moduri

[23] LEWIS, David K., *La convenzione*, ed. cit., p. 122.

* Cazul artefactelor — inclusiv al obiectelor arhitectonice — produse pentru îndeplinirea unor ritualuri religioase și care devin (datorită, ce-i drept, unor cauze mai complexe, dar în rîndul cărora se include și „mecanismul" semnalat mai sus) valori estetice, nu este singurul. Cîteva lucrări apărute în ultima perioadă (datorate lui E. Negrici, I. Ianoși) au adus noi argumente în favoarea ideii că procesul la care m-am referit poate avea loc și în cazul textelor lingvistice.

[24] LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, ed. cit., p. 64.

[25] CORTI, Maria, *Principiile comunicării literare*, ed. cit., p. 70—71.

antitetice de lectură: identificarea cu textul (ca încercare de a-l re-simți, re-gîndi, re-imagina *din interior*) și considerarea operei ca obiect, cu parcurs dinspre exterior către interior. Cît privește limita pe care eu am numit-o „violentarea" textului, semioticiana italiană plasează aici concepția promovată de R. Barthes (la care s-a referit și Eco) și de J. Kristeva, care socotesc lectura ca „re-scriere", ca „producere" a textului. Printr-o foarte înțeleaptă adoptare a unei „linii de mijloc" autoarea se declară pentru „ideea destinatarului ca colaborator la viața polisemică a textului, care nu încetează de a fi produs, dar nu încetează nici a fi legat de originea sa".

Punînd cu claritate în evidență — deși, în mare măsură, într-un mod indirect — faptul că nu se poate trasa o graniță fermă între interpretarea și utilizarea unui text, în cadrul comunicării artistice, întreaga discuție din ultimele pagini poate lăsa impresia că pentru acest tip de comunicare nu există și nici nu poate fi stabilit vreun criteriu care să ne îngăduie să disociem între ceea ce este legitim și ilegitim, permis și nepermis, în acțiunea de decodaj. Și nici nu există, dacă ne menținem în cadrul unei perspective *strict* semiotice, adică a unui demers vizînd doar o descriere (cît mai exactă) a proceselor de semnificare și comunicare, a „mecanismelor" prin care se realizează aceste procese.

Hotarul care limitează libertatea destinatarului și desparte ceea ce este permis de ceea ce nu este permis poate fi trasat dacă îl întemeiem pe *criterii etice*. În fond aceste criterii le are în vedere Eco atunci cînd se referă la „o estetică a utilizării libere, aberante, după bunul plac și malițioasă a textelor", reamintind — între altele — că Borges sugera ca *Odiseea* să fie citită ca și cum ar fi fost posterioară *Eneidei* [26]. Și mai limpede își rostește el gîndul ceva mai încolo cînd socotește drept acceptabilă interpretarea relațiilor dintre două personaje, aparținînd unui fel de „serial" de romane polițiste, ca raport „kafkian"; dar consideră, în schimb, că a citi romanul lui Kafka *Procesul* ca și cum ar fi un roman polițist „este legal permis, dar textual produce un rezultat extrem de nefericit" [27].

Criteriul de care vorbeam rezidă deci în plasarea comunicării artistice și a operei în cauză sub cele mai prielnice auspicii, în vederea unui beneficiu spiritual maxim. De aceea

---

[26] ECO, Umberto, *Lector in fabula*, ed. cit., p. 59.
[27] *Idem*, p. 60.

acceptăm interpretarea călinesciană a personajelor din dramaturgia lui Caragiale (cu precizarea că, dacă orice — sau aproape orice — personaj poate fi „înnobilat" prin astfel de semiotice „ridicări la puterea *n*", numai creațiile artistice valoric superioare ispitesc pe comentatori la atari demersuri, precum și numai un spirit critic elevat poate da curs — cu folos — ispitei); respingem însă și incriminăm — ca pe un act profund negativ, mai ales pe plan etic — „utilizarea" textului arghezian în articolul de tristă memorie *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*, de acum patru decenii.

Una dintre dominantele climatului estetic din veacul nostru o constituie imperativul libertății. Artiștii au dat tonul, contestînd tradiția, inovînd, sfidînd preferințele publicului. În replică, s-a încetățenit și ideea că publicul este co-autor al operei, că libertatea lui în interpretarea operei nu-i cu nimic mai prejos decît cea a creatorului etc. Bravînd situația, artiștii au împins și mai departe ambiguitatea textului artistic, am lansat „opere deschise" etc.

Escaladarea — prin reciprocă stimulare — a celor două „libertăți" (a creatorului și a publicului) implică riscul „scurtcircuitării" comunicării — care s-a și produs în mari zone ale vieții artistice — creația devenind în mare măsură un fel de confesiune a artistului către sine însuși, iar receptarea operei — o jubilare de Narcis. Arta însăși se opune prin mecanismele ei de autoreglare (cele legate de succes, cele derivînd din funcția formativ-estetică a limbajului artistic) amplificării riscului amintit și consecințelor acestuia. A ajuns un adevărat loc comun teza că, ținînd seama de complexitatea vieții artistice (și a vieții spirituale în ansamblu, a vieții sociale în general) mecanismele spontane de autoreglare nu mai sînt suficiente pentru a asigura necesara „optimizare". De aici dezbaterile privind intervenția factorului conștient în acest proces. Problema — care va forma obiectul unui capitol din ultima secvență tematică a lucrării — poate fi abordată din cele mai variate perspective: sociologică, pedagogică, psihologică, ecologică ș.a. Concluzia ultimă a prezentului capitol ar putea fi aceea că nici una dintre perspective nu este, ea singură, suficientă.

BCU IAȘI

5. ARTA ŞI TRIADA MAGIE-RELIGIE-MIT

Prezenţa acestui capitol într-o secvenţă tematică intitulată „Artă şi semiosis" nu se explică prin aceea că, pe de o parte, *arta*, iar pe de altă parte, *magia*, *religia* şi *mitul* — ca şi interacţiunile dintre cele două „părţi" — ar urma să fie analizate strict ca procese de semnificare şi comunicare. Ea se explică, în mare măsură, ca o tentativă de a *ilustra* teza caracterului privilegiat al destinatarului în comunicarea umană, de a o *testa* (ca principiu metodologic) într-un demers urmărind să surprindă esenţa şi specificul unor forme ale culturii spirituale, dar mai cu seamă să examineze principalele raporturi dintre ele.

Cît priveşte acest ultim aspect, se cuvine a menţiona că vor fi abordate (nu în detaliu, ci numai în măsura în care faptul poate conduce la o mai nuanţată înţelegere a artisticului) atît raporturile artei cu magia-religia-mitul considerate ca un „tot", cît şi conexiunile ei cu fiecare componentă în parte a triadei. Precizarea vrea să însemne, în fond, că se va apela şi la perspectiva istorică, ca şi la cea tipologică.

Pornesc de la constatarea că este larg acceptată ideea că în faza aurorală a existenţei omului cultura spirituală avea un pronunţat caracter sincretic. Constituirea unor forme distincte ale acesteia, ca şi diversificarea, autonomizarea şi specializarea lor crescîndă — pe baza, în ultima instanţă, a unor procese analoge din existenţa materială a omului şi în special din sfera acţiunii practice — au loc relativ tîrziu, respectivele procese exprimînd şi stimulînd totodată progresul uman.

Afirmaţiile de mai sus consonează cu ipoteza — şi aceasta larg acceptată în mişcarea de idei — că arta nu are o ori-

gine istorică unică, la baza constituirii și autonomizării esteticului (și, în continuare, a artisticului) stînd un întreg evantai de factori. Chiar în legătură cu originea anumitor forme particulare ale creației de frumos, cum este arta figurativă, cercetările întreprinse de unii autori (E. Breuil, de pildă) au pus în evidență pluralitatea premiselor și surselor istorice [1]. A sublinia deci importanța unuia dintre factori, nu înseamnă a contesta aportul altora; examinînd cu precădere derivarea istorică a artei din mimesis-ul magic, G. Lukács nu numai că nu contestă, dar chiar implică și teza avansată și susținută, în cuprinsul gîndirii marxiste, de către Plehanov, cu privire la rolul muncii în apariția artei. Excluzînd din discuție eventualele opinii care decurg dintr-o concepție religioasă despre lume — concepție a cărei analiză nu intră în teritoriul esteticii, ca disciplină teoretică, fiind o problemă cu caracter general-filosofic — în rest punctele de vedere exprimate în cuprinsul acestui teritoriu tematic au un caracter complementar.

Ceea ce nu înseamnă egalizarea acestora sub aspectul capacității lor explicative, a fertilității lor teoretice, adică — în ultimă instanță — a validității lor. Fără a respinge total, de pildă, ideea unui aport al ludicului la procesul istoric de constituire a artei, această idee mi se pare a fi — *și* pentru că, așa cum s-a spus, pornește de la identificarea abuzivă a copilăriei individului (de astăzi) cu „copilăria" (istorică) a omenirii, dar *și* pentru că supralicitează, inevitabil importanța pe care o are gratuitatea actului artistic — o *ipoteză slabă*. Căci despre ipoteze este vorba în acest teritoriu tematic în care nu putem supune aserțiunile teoreticienilor la proba confruntării cu realitatea. Această situație de fapt explică de ce, în aprecierea validității unei teorii referitoare la originea istorică a artei — ca, de altfel, și în explicarea audienței și prestigiului de care ea se bucură — pornim inevitabil (și nu-i o greșeală) de la examinarea coerenței ei logice, a gradului ei de integrare în viziunea generală despre om și societate pe care o acceptăm ca adevărată, precum și (dar nu în ultimul rînd) de la evaluarea sportului ei la cunoașterea mai aprofundată a esenței artisticului și esteticului în general. Obiecția și argumentul lui Th. Adorno, care respinge problema originii istorice a artei ca fiind o pseudo-problemă — întrucît esența artei nu poate fi dedusă

[1] Vezi: MATEI, Dumitru, *Originile artei*, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 75.

din originea ei — se cuvine a fi, oarecum, răsturnată şi convertită într-un deziderat şi un criteriu de valoare: ipotezele privind geneza istorică a artei *trebuie* să fie şi contribuţii la o mai profundă şi mai rafinată (teoretic) înţelegere a artei şi, deci, trebuie apreciate şi potrivit acestui aport.

Din precizările preliminare făcute la acest început de capitol pot fi deduse cîteva utile puncte de reper pentru analiza din paginile următoare şi anume:

a) Dacă atît arta în ansamblul ei, cît şi principalele ei forme particulare, nu au o unică origine istorică, dacă la baza constituirii şi autonomizării artei stau mai multe cauze, destul de eterogene (munca, magia, jocul etc.), precum şi dacă despre aceste cauze este legitim să se presupună — ţinînd seama de rezultatul la care, pînă la urmă, s-a ajuns — că nu au acţionat pur şi simplu paralel, ci convergent, se poate presupune (într-o primă abordare a problemei) că atunci cînd este vorba de factori înrudiţi — ca mitul, magia şi religia — a-l lua în considerare doar pe unul dintre ei (ca sursă istorică a artei), a-l rupe de ceilalţi doi şi a-l absolutiza, înseamnă a comite o flagrantă eroare, cel puţin în plan metodologic.

b) Ierarhizarea valorică a teoriilor privind procesul de constituire istorică a artei semnificînd, în primul rînd, existenţa unei accentuate inegalităţi a cauzelor acestui proces, este posibilă şi probabilă o ierarhie a constituenţilor triadei la care mă refer mereu, dacă nu potrivit aportului strict al fiecăruia la procesul menţionat, cel puţin potrivit gradului de afinitate cu esteticul în general, cu arta în special.

c) Acceptînd ideea unei atari ierarhii, prioritatea acordată unuia sau altuia dintre componenţii triadei magie-religie-mit, în explicarea genezei istorice şi autonomizării artei, nu se poate întemeia doar pe cercetarea „mărturiilor istorice"*, ci trebuie certificată de posibilitatea integrării acestei opţiuni într-o viziune generală adecvată asupra esenţei artei, precum şi de eficienţa ei (a opţiunii) în adîncirea şi îmbogăţirea respectivei viziuni. Diacronicul trebuie dublat de sincronic; altfel spus, analiza rolului ce revine triadei magie-religie-mit în rîndul surselor istorice ale artei trebuie să se împletească cu cercetarea conexiunilor actuale ale artei cu fiecare dintre constituenţii triadei.

---

* Nu-i vorba de mărturii istorice propriu-zise, ci de ceea ce poate furniza — ca sugestie pentru avansarea unei ipoteze, ca un „început de dovadă" etc. — studiul culturilor spirituale ale unor comunităţi umane aflate într-un stadiu foarte înapoiat de evoluţie.

Jalonată de atari deziderate și condiționări, analiza poate continua impulsionată de întrebarea: căruia dintre elementele triadei i se poate acorda prioritatea la care se face referire la punctul „c"? În ceea ce mă privește, opțiunea mea se îndreaptă fără reticențe către mit (sau, mai curînd, către mitic). Această opțiune are la bază o atitudine expres polemică față de unele puncte de vedere — recunosc: de largă circulație și inhibant de prestigioase — privind esența mitologicului, privind locul mitului în cultura spirituală și, în general, în viața omului.

Am în vedere, mai întîi, acele opinii — foarte frecvent întîlnite în literatura de specialitate, chiar dacă uneori nu sînt explicit afirmate — care situează miticul în sfera fenomenului religios. Potrivit unei atari interpretări, mitul se referă întotdeauna la evenimente esențiale pentru istoria și destinul omului, la fapte aparținînd unui timp anistoric, de regulă timpul primordial, timpul începuturilor, la fapte ale căror autori sînt ființe supranaturale. În acest caz, cunoașterea mitului ar fi, de fapt, o trăire a mitului, în sensul că acesta îl smulge pe om (pe cel care, avînd o conștiință mitico-religioasă, ascultă — deci „trăiește" — un mit) din timpul profan, cronologic, istoric, proiectîndu-l (cel puțin simbolic) în Marele Timp, precum și în sensul că, prin respectiva „trăire", cel în cauză este pătruns de puterea sacră a evenimentelor evocate. Mircea Eliade, din ale cărui scrieri au fost preluate ideile cuprinse în rîndurile de mai sus [2], este fără îndoială cel mai de seamă exponent al acestei direcții în teoria mitului. Situarea mitului pe terenul religiei se conexează, în cazul particular al autorului citat, cu tendința manifestată de acesta — potrivit unei observații a lui Constantin Noica — de a considera „că orice realitate profană are în spatele ei o concentrare de sacru", „de a vedea în orice mărunțiș o relevare a sacrului" [3]. Potrivit concepției lui M. Eliade, cînd mitologicul își pierde nimbul sacralității, se degradează, alunecă în derizoriu; în acest sens vorbește el despre „supraviețuiri și camuflaje ale miturilor" în lumea contemporană [4].

Cel de al doilea obiect al atitudinii mele polemice, despre care vorbeam mai înainte, îl constituie un evantai larg de

---

[2] Vezi: ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, trad. rom., Editura Univers, București, 1978, p. 5, 18—19 ș.a.; ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Editions Gallimard, Paris, 1952, p. 73—77.

[3] LIICEANU, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 44.

[4] ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, ed. cit., p. 152—180.

opinii, de o mare diversitate — dar avînd, ca să spun așa, un „strămoș comun": decodajul euhemerist (sec.[4] III î.e.n.) al miturilor antice — opinii pe care le consider nu neapărat eronate, în sensul strict al termenului ci, de asemenea, niște ipoteze de scăzută fertilitate pentru cercetarea și înțelegerea esenței miticului [5]. În rîndul unor astfel de perspective se înscrie concepția — de mare audiență în a doua jumătate a veacului trecut — a lui Friedrich Max Müller, concepție potrivit căreia miturile s-au născut din anumite deficiențe, „maladii", ale limbajului, sinonimia și omonimia; acestea au generat numeroase confuzii, astfel încît ceea ce a fost un simplu nume *(nomen)* a putut deveni o divinitate *(numen)*. O ipoteză slabă mi se pare a fi și teza — pusă în circulație spre sfîrșitul secolului trecut (1888) de orientalistul N. Robertson Smith — că mitul nu este altceva decît o explicitare, o interpretare a unui ritual (a cărui semnificație inițială a căzut în uitare), idee ce va face școală fiind preluată de mai mulți istorici ai culturii, antropologi, orientaliști etc. Tot la ideea unui proces de verbalizare face apel și explicația psihanalitică, potrivit căreia mitul este realizarea pe plan imaginar a unor dorințe refulate, repetarea în fantasmă a unui act real (paricidul primordial). Mai adaog la exemplele menționate, fără însă a considera enumerarea ca fiind încheiată, încă unul doar: considerarea mitului drept o simplă formă particulară de povestire, din tradiția folclorului literal oral (punct de vedere ce poate fi desprins din considerațiile despre mit ale lui Franz Boas, V. Propp, Claude Lévi-Strauss).

Interpretările date esenței și specificului mitului pe care le-am menționat în paragraful anterior, sînt, cum precizam și la început, accentuat diferite. Elementul lor comun, datorită căruia, de altfel, ele sînt niște ipoteze slabe într-o înțelegere adecvată a miticului, rezidă în faptul că indiferent de răspunsul pe care-l dau la întrebarea „ce este mitul?", aceste perspective nu facilitează punerea cu claritate în evidență a locului real pe care îl ocupă mitul în cultura spirituală, obnubilînd faptul că mitul este o dimensiune fundamentală, perenă și inalienabilă a umanului. Căci chiar și pentru concepția psihanalitică în această chestiune — care se apropie cel mai mult de un atare deziderat — mitul

[5] Referințe cu privire la această direcție din teoria mitului în: ELIADE, Mircea, *Les mythes et la pensée mythique*, în vol. colectiv „L'Univers fantastique des mythes", coord. Alexander Eliot, trad. fr., Les Presses de la Connaissance, Paris, f.a., în special p. 13—18.

este, în ultima analiză, o formă de defulare, posibil de înlocuit (cel puțin în parte) prin alte forme ale aceluiași proces (ca visul și arta).

În sfîrșit, o *a treia poziție* în analiza și interpretarea mitului, de care țin să mă despart explicit, rezidă în convingerea — exprimată la noi de Lucian Blaga într-un capitol din *Trilogia culturii* consacrat acestei teme[6] — că orice lărgire a conceptului dincolo de sfera „revelării misterului" înseamnă o nepermisă degradare a ideii de mit. Poetul-filosof îl face vinovat pe Nietzsche (care socotea și ideea de „atom", cea de „substanță", cea de „cauză" drept mituri) de „această degradare și banalizare masivă a termenului", de diluarea cuvîntului în cauză „pînă la nonsemnificație", de faptul că „ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce *nu* este «mit»". Pentru „reabilitarea" conceptului, Blaga operează delimitări restrictive. Mai întîi declară că „toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului", procedînd astfel la o primă și drastică curățire a terenului. După această operație, autorul constată existența, în teritoriul astfel restrîns, a două feluri de mituri: cele *semnificative* și cele *trans-semnificative*, primele revelînd semnificații care pot avea un echivalent logic, celelalte revelînd ceva fără un astfel de echivalent. Pentru Blaga doar miturile trans-semnificative sînt adevărate mituri (deci a doua restringere a sferei conceptului); plăsmuiri directe ale noos-ului abisal inconștient, aceste mituri conțin un „miez de taină", iar orice încercare de a-l dezvălui distruge mitul, îl transformă în alegorie.

Concepția despre mit a lui Lucian Blaga se apropie mult de cea a lui Mircea Eliade. Deosebirile sînt de accent, dar sînt demne de luat în considerare. Istoricul religiilor „apasă" pe sacralitate, credință, trăire, în timp ce filosoful-poet — pe funcția gnoseologică specifică și pe rolul specific al miturilor în primele cristalizări ale matricii stilistice a unui popor. Ambele concepții sînt declarat orientate spre trecut, cea blagiană fiind însă și mai improprie decît cealaltă, pentru o eventuală încercare de a descifra dimensiunea mitologic fertilă a spiritualității contemporane.

În cei peste 160 de ani de cînd mitul a devenit obiect

[6] BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 290—308. Toate opiniile lui Blaga despre mit invocate în acest paragraf, se găsesc în paginile indicate mai sus.

de cercetare științifică *, s-au perindat desigur multe concepții și școli în domeniu, faptul fiind explicabil nu numai prin (cred) continua amplificare a interesului cercetătorilor față de mit și de atitudinea mitică a omului, dar și prin complexitatea acestora. Numărul relativ mare de puncte de vedere, dar și de aspecte ale obiectului de studiu, a iscat nevoia clasificării definițiilor, a modurilor de abordare a fenomenului mitic etc. Astfel, în lucrarea sa cu caracter monografic, consacrată mitologiei noastre naționale, R. Vulcănescu menționează existența a trei tipuri de definiții referitoare la mit — heteronomiste, autonomiste și interdisciplinariste — și a nu mai puțin de cinci „căi analitice" prin care poate fi lămurit conceptul de mit: „a) prin elementele lui constitutive; b) prin motivele fabulației și anecdoticii; c) prin valoarea lui stadial-istorică; d) prin logicitate și veridicitate; e) prin polivalența, polisemia și poliglosia mitului" [7].

În ceea ce mă privește, în completarea acestei enumerări — precum și în replică la tezele și concepțiile despre mit, pe care le-am grupat ceva mai înainte în trei tipuri de poziții și opinii — îmi iau îngăduința de a avansa o ipoteză proprie cu privire la esența mitului și la locul acestuia în existența umană, în cultura spirituală; o ipoteză care, firește, se sprijină într-un fel sau altul pe diverse contribuții anterioare în domeniu.

Reiau ideea că o primă și foarte îndelungată perioadă din existența umanității s-a caracterizat, între altele, prin sincretism cultural și axiologic. Multiplicarea, diversificarea și specializarea tipurilor de activități și de raportări ale omului la realitate (pragmatică, gnoseologică etc.) au dus la depășirea acestui stadiu de non-diferențiere, la cristalizarea treptată a principalelor tipuri de valori și forme ale culturii spirituale. Între sincretismul primar și specializarea existentă în aceste domenii în timpurile moderne — cînd omul devine conștient de respectiva stare de lucruri și începe să acționeze și mai insistent în scopul adîncirii și accelerării acestui proces — între aceste două stări de fapt, au existat desigur etape intermediare. Este îndreptățită deci presupunerea, întărită de studiile de antropologie culturală întreprinse în cadrul comunităților sociale primitive care însă s-au mai

* Mircea Eliade consideră că apariția, în 1825, a lucrării *Prolegomene la o mitologie științifică*, de Karl Otfried Müller, marchează începutul cercetărilor și gîndirii științifice în domeniu (vezi: *Les mythes et la pensée mythique*, în vol. col. „L'univers fantastique des mythes", ed. cit.)

[7] VULCĂNESCU, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1985, p. 25–26.

păstrat în anumite regiuni izolate ale globului, că multe dintre valorile și formele înrudite ale culturii spirituale, care sînt astăzi pregnant distincte și specializate (mai ales în cultura spirituală europeană), au format vreme îndelungată, după depășirea sincretismului general inițial, un *tot* relativ unitar. Un astfel de *tot* a fost cîndva alcătuit din ceea ce ulterior s-a diferențiat în *mit*, *magie* și *religie*.

Despre această etapă — foarte îndelungată, desigur — nu se discută explicit în literatura de specialitate, deși studiile elaborate de specialiști în istoria culturii, istoria religiilor, antropologie culturală etc. pun în evidență larga întrepătrundere a acestor forme de cultură spirituală în cazul comunităților sociale primitive menționate mai înainte. Este, de altfel, dificil să se discute despre acest „tot" în absența unui concept (și — respectiv — termen) care să-l indice, să-l instituie, de fapt, conferindu-i identitatea în ansamblul cunoașterii teoretice. Căci nu-l putem *denumi* lukács-ian „reflectare antropomorfizantă", întrucît pe de o parte, nu-i vorba doar de reflectare, iar pe de altă parte, în sfera reflectării antropomorfizante intră și alte forme ale culturii spirituale (și, în primul rînd, arta). Nici eventuala utilizare, în scopul acestei desemnări-instituiri, a termenului de *sacru* nu pare oportună, deoarece — ca și în cazul precedent — nu-i vorba doar de sacralitate (în concepțiunea curentă a vocabulei, deci în sens de prezență, de manifestare a divinului, inclusiv prin întruchiparea acestuia în obiecte și simboluri); în plus, cuvîntul *sacru* este folosit — cu sau fără ghilimele — și cu referire la domenii strict „laice" (sînt sacre: mama, drapelul patriei etc.).

Despre existența acestui stadiu intermediar în procesul de diversificare a culturii spirituale depune mărturie faptul că nici în prezent magia, religia și mitul nu s-au separat total. Orice religie implică elemente magice; dovadă: iluzia eficienței practice a anumitor ritualuri religioase (de pildă, procesiunile prin care se invocă ajutorul divinității pentru curmarea secetei sau pentru evitarea altor calamități naturale). Asupra întrepătrunderii între religie și mit se insistă — cum am mai arătat — prea mult. Nu este mai puțin adevărat că o disociere, ca aceea care o propune un critic al lui Friedrich Max Müller, englezul Andrew Lang — care vede în mit o decadență de la „raționalitatea" credinței religioase în puteri supranaturale, către „iraționalitatea" animismului — este la fel de inacceptabilă. De fapt, situația este oarecum inversă, întrucît religia este o formă de alienare, în sensul

evidențiat de L. Feuerbach, pe cînd mitul — nu. În măsura în care identificăm în cuprinsul mitologicului mecanismele alienării dezvăluite de filosoful german, în aceeași măsură putem vorbi de interferență, de intruziunea religiosului în mitologic sau de degradarea atitudinii mitice în credința religioasă.

Cele trei componente ale triadei la care se face referire în aceste pagini s-au autonomizat pe căi oarecum diferite, în decursul evoluției istorice a umanității, și au ajuns la grade diferite de specializare. Autonomizarea și specializarea religiei a avut loc prin axarea crescîndă pe *credință* (într-o forță supramundană), proces facilitat și stimulat de către instituționalizarea ceremoniilor de manifestare a credinței, ceremonii care — prin efectul de *contaminare* și cel de *comuniune* — actualizează, amplifică și consolidează *sentimentul* religios. Magia pare a fi, dintre toate componentele triadei, cea mai accentuat specializată. În actul magic, raportarea la transcendent capătă forma unui *apel*, în scopuri explicit și eminamente *practice*. Dar adesea cei care solicită sprijinul forței supramundane căreia i se adresează, au și convingerea (bineînțeles, de obicei o convingere nonexplicitată, situată la nivelul semi-conștientului) că ritualul magic ca atare are un efect aproape nemijlocit asupra desfășurării realului, așa încît aportul forței menționate la preconizata succesiune viitoare a evenimentelor se împletește, în opinia celor implicați în ritual, cu un mecanism cauzal care se află nemijlocit „în mîna" lor, pe care ei îl declanșează. În aceasta constă una dintre principalele deosebiri dintre — să zicem — *rugăciune* și *descîntec*. Dar, în afară de cele spuse, trebuie subliniat expres că în actul magic finalitatea practică subordonează net și tinde să absoarbă celelalte semnificații.

La antipodul acestei tendințe se află polivalența mitologicului, atestată de polisemia mitului. Mitul este — în virtutea marii sale bogății de dimensiuni, semnificații și finalități — mult mai apropiat, decît magia și religia, de statutul acelui *tot* din care au derivat și s-au automatizat componentele triadei frecvent invocate în aceste pagini. Iată de ce, pentru a înțelege mitul în prezent (inclusiv miturile prezentului) trebuie să ne gîndim la acea stare de nediferențiere între mit, magie, religie. Larga deschidere a mitului către întregul univers al culturii și al valorilor îi determină pe unii autori să-l caracterizeze procedînd prin numărare de funcții și atribute. C. I. Gulian, de pildă, enumeră: funcția magico-re-

ligioasă, cristalizare a normelor etico-juridice, formă a gîndirii (arhaice), formă sau specie a literaturii primitive [8]. Se cuvine a observa doar că toate aceste determinații — care, prin ceea ce le este propriu, sînt mai mult sau mai puțin „extra-mitice" — nu există *ca atare* în mit, ci „topite" într-o nouă realitate culturală. Mai prudent decît autorul român, Gillo Dorfles consideră doar că „nu e cazul să dorim cu orice chip să separăm net mitul de religie, mitul de istorie, legenda de invenția poetică", adăugînd că „e oportun să considerăm mitul ca un fel de mod de existență și de gîndire, capabil să mențină realitatea evenimentelor,... dar transferînd-o pe un alt plan al conștiinței, care va putea fi pe rînd mistic, alegoric, tautegoric" [9].

Pe scurt, dintre toate tipurile de raportare a omului la lume și la sine însuși, care s-au specializat în decursul timpului, atitudinea mitică este — alături de atitudinea estetică — cea mai puțin specializată. Căci esența mythos-ului sălășluiește în *atitudinea mitică*. Mitul, ca povestire, este doar una dintre căile de exteriorizare a acestei atitudini fundamentale, care se poate „fixa" nu numai pe evenimente și „stări ale lumii" ca cele narate de miturile cosmologice sau eshatologice, ci și pe diverși constituenți ai realității imediate. Citîndu-l pe Descartes, potrivit căruia cunoașterea teoretică rămîne aceeași oricare ar fi obiectul ei, Ernst Cassirer observa cu justețe că valabilitatea acestui principiu poate fi extinsă la mit, artă, limbaj [10]. Vorbind în limbajul semioticii, se poate afirma că mitologicul — inclusiv în obiectivările sale literare — este o problemă de pragmatică, nu una de semantică sau sintactică.

Pluralitatea și diversitatea punctelor de vedere referitoare la esența mitului trădează o oarecare nesiguranță. Dar, ca și în cazul teoretizărilor cu privire la artă, incertitudinile ce pot fi constatate în tentativele de definire a mitului dau seamă nu de limitele autorilor în cauză, ci de specificul obiectului definiției. Căci *regimul fundamental al mitologicului este starea de relativă incertitudine și nondeterminare. Atitudinea mitică înseamnă labilizarea granițelor și trans-*

[8] GULIAN, C.I., *Mit și cultură*, Editura politică, București, 1968, p. 17.

[9] DORFLES, Gillo, *Estetica mitului*, trad. rom., Editura Univers, București, 1975, p. 73.

[10] CASSIRER, Ernst, *Lingnaggio e mito*, trad. ital., Alberto Mondadori Editore, Milano, 1968, p. 22.

gresarea opozițiilor dintre real și imaginar, practică și cunoaștere, evocare și invocare, adevăr și ficțiune, cunoaștere și credință, inerență și transcendență, cauzal și teleologic, explicativ și normativ etc. (și tocmai în virtutea non-determinării, enumerarea nu poate fi, în principiu, încheiată). Orice manifestare a acestei atitudini va purta, independent de termenul ei de raportare — pecetea non-determinării. Mitizarea — afirmă U. Eco, unul dintre cercetătorii miturilor epocii contemporane (și cum prilejul definiției îl oferă analiza unui mit derizoriu, mitul supermanului, Eco pune termenul de definit între ghilimele) — este „simbolizarea inconștientă, identificarea obiectului cu un ansamblu de finalități, nu întotdeauna raționalizabile, proiecția în imagine a tendințelor, aspirațiilor, angoaselor care acționează expres într-un individ, într-o comunitate, într-o întreagă epocă istorică" [11].

Dar mitizarea mai poate fi (și mai trebuie) înțeleasă și ca expresie a unei inconștiente nostalgii după acea stare de fapt în care compartimentările, delimitările, diferențierile, specializările etc. nu erau atît de răspicate ca în actualul stadiu de evoluție a omenirii, a mentalității umane. Și dacă în fiecare dintre noi zace tainica dorință de a redeveni copil, una dintre explicațiile posibile rezidă în faptul că un copil are o atitudine mitică și o capacitate de mitizare mult mai accentuate decît un adult. De altfel, copilul trăiește într-un univers în mare măsură mitic. Preluînd (într-o lucrare avînd un cu totul alt profil tematic) idei și chiar exemplificări de la Spencer și Durkheim, un autor francez (R. Boudon) face cîteva considerații asupra comportamentului copiilor, de mare interes pentru problema pe care o discut aici. Orice fetiță își tratează păpușa *ca și cum* ar fi o ființă vie: îi vorbește, o mîngîie, o pedepsește etc. Dar ea știe că, de fapt, păpușa nu este vie și — observă R. Boudon — fetița ar rămîne foarte surprinsă dacă păpușa ar începe să o zgîrie sau să o pișe, ba chiar dacă vreunul dintre părinți ar trata păpușa ca pe fetița însăși, deci s-ar purta ca și cum păpușa ar fi *cu adevărat* vie [12]. Remarca este interesantă și ne îndeamnă să observăm modul cu totul specific (mitic și mitologizant, de fapt) în care copiii se raportează atît la diverse elemente ce formează *realitatea* din jur, cît și la personajele

[11] ECO, Umberto, *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano, 1964, p. 221.

[12] BOUDON, Raymond. *La logique du social*, Hachette, Paris, 1979, p. 8—9.

din basme, la întîmplările din filme, la Moș Gerilă etc.; noțiuni ca: *imaginar, fantastic, iluzie, miraculos* pot surprinde rareori specificul acestui tip de comportament infantil.

În perspectiva celor arătate în ultimele paragrafe — precum și ținînd seama de accepțiunea pe care am dat-o termenului în cauză — mitologicul apare ca fiind o dimensiune fundamentală, definitorie și nesubstituibilă a umanului. La această concluzie ajung — din rațiuni diferite, potrivit concepției proprii despre mit, corelată cu concepția generală despre lume — aproape toți cercetătorii din domeniile istoriei și teoriei mitului. E inutil să mai invoc exemple. Mai semnificativ mi se pare faptul că specialiști *din alte discipline* teoretice o afirmă expres. „În orice epocă — arată Northorp Frye — există un edificiu de idei, imagini, credințe, postulate, angoase și speranțe, care exprimă viziunea generală asupra situației și soartei omului... Eu numesc acest edificiu, o mitologie" [13]; „miticul este ineliminabil din existența umană", susține Giulio Carlo Argan [14]; iar biologul francez François Jacob, laureat al premiului Nobel, afirmă parcă și mai răspicat: „Nu se poate trăi fără mituri. Dar nu cu teorii științifice se va re-crea o mitologie" [15].

Precizarea cuprinsă în ultima afirmație citată mi se pare a fi extrem de importantă. Într-adevăr, nici un domeniu de activitate omenească nu poate crea o mitologie; poate oferi doar prilejuri și pretexte. Nevoia de mitologie este o constantă a ontologiei umanului (religia, nu) și această nevoie se alimentează din ea însăși. Teza lui Cassirer privind independența atitudinii mitice în raport cu obiectul referinței sale explică proliferarea mitizărilor în teritorii, ca să spun așa, ne-tradiționale. Explică dar nu justifică; în orice caz nu justifică orice atitudine mitizantă. Faptul că atitudinea mitologică se manifestă și în legătură cu altceva decît marile interogații privind începutul și sfîrșitul lumii nu constituie, prin el însuși — contrar opiniei lui Blaga — o degradare a ideii de mit. Dar aceasta nu înseamnă că orice poate deveni mit, fără ca înălțarea și umanizarea omului ca om să nu fie știrbite, stingherite.

---

[13] FRYE, Northrop, *La culture face aux media*, trad. fr., Maison Mame, 1969 f. loc. p. 99.

[14] ARGAN, Giulio Carlo, *Căderea și salvarea artei moderne*, trad. rom., Meridiane, București, 1970, p. 99.

[15] Interviu publicat în revista „L'Express" din 20—26 nov. 1981.

Să revenim — după această tentativă de a da un răspuns întrebării: ce este mitul? — la problema originii istorice a esteticului.

În literatura teoretico-estetică referitoare la sursele și procesul genezei istorice a artei sînt frecvent invocate, inclusiv de către autori dintre cei mai prestigioși, fiecare dintre elementele triadei religie-magie-mit. Faptul nu a iscat obiecții care să se bucure de o audiență cît de cît comparabilă cu cea a opiniilor în cauză. Or, afirmația că arta derivă istorice*ș*te, de pildă, din religie sau magie este într-un fel mai discutabilă decît opțiunea pentru ipoteza ludică. Și iată de ce.

În general, principalele tipuri de activitate umană, de manisfestare semnificativă a omului, de raportare a acestuia la real și la sine însuși, au cunoscut în decursul evoluției omenirii un proces relativ continuu de autonomizare și specializare. Acest proces — care nu este nici astăzi și nu va fi nicicînd încheiat — este *obiectiv-necesar*, întrucît concordă cu sensul adînc al devenirii istorice, și *pozitiv*, întrucît se însoțește cu statornicirea unor criterii de evaluare specifice diverselor forme și domenii de acțiune umană și, prin aceasta, stimulează creșterea eficienței acestei acțiuni. Dar autonomizarea și specializarea determină și o anume tendință de „închidere". Este una dintre marile lecții ale biologiei, care ne furnizează mereu noi și noi dovezi că formele mai complexe ale vieții — care, totodată, sînt și relativ mai specializate și mai autonome în raport cu mediu — se dovedesc a fi și comparativ mai stabile, deci mai puțin disponibile la înnoiri calitative. Dar este și una dintre concluziile modernei teorii generale a sistemelor care demonstrează, de pildă, că evoluția și optimizarea sistemelor — pe baza mecanismelor de autoreglare — implică, între altele, o creștere a autonomiei respectivelor sisteme, a capacității lor de a se menține ca (acel tip de) sisteme, precum și o tot mai accentuată specializare funcțională a subsistemelor alcătuitoare.

Toate aceste aserțiuni nu se aplică *tale quale* societății — și cu atît mai puțin vieții spirituale — dar valoarea lor euristică este incontestabilă. În acest sens ele constituie puncte de sprijin împotriva tezei derivării istorice a artei din magie și/sau religie (mitul, așa cum s-a văzut și se va mai vedea, ocupă un loc aparte). Căci componentele mult invocatei „triade" (pusă între ghilimele, vocabula va desemna în cele ce urmează: magia, religia și mitul) sînt manifestări

specializate și *autonomizate* ale umanului; mitul, așa cum s-a mai precizat, este mai puțin specializat și mai „deschis". A afirma că arta s-a născut istoricește din magie sau religie echivalează cu a pretinde că omul „se trage din maimuță"; mai precis, că se trage din „maimuță", așa cum o cunoaștem noi astăzi, nu că a avut același strămoș cu „neamul" maimuțelor.

Ar trebui deci să ne reîntoarcem la ideea acelui „tot" nediferențiat la care s-a făcut referire în paginile anterioare, pentru a putea — eventual — să stabilim în ce măsură și în ce mod „triada" a prezidat geneza artei. Dar pentru prezenta discuție procesul genezei istorice a artei constituie doar un argument, nu obiectul cercetării. Lăsînd de o parte faptul că, în realitate, arta derivă din estetic și că acesta s-a născut din diverse tipuri eterogene de manifestări, acte și raporturi ale omului (în treacăt fie spus, Lukács tocmai de geneza și autonomizarea *esteticului* vorbește), să examinăm conexiunile artei cu magia, religia și — respectiv — mitul, în perspectivă sincronică, adică așa cum pot fi surprinse aceste conexiuni în prezent (și, nu este cred de prisos să adaog, într-o configurație și structurare de tip european a culturii spirituale).

a) *Artă și magie.* Specializarea magiei, în decursul evoluției istorice a omenirii, s-a făcut — după cum am mai precizat — prin accentuarea progresivă a finalității practice a actului magic, pînă la absorbirea totală (sau quasi-totală) a celorlalte semnificații. Faptul că în prezent majoritatea „magicienilor" se îndeletnicesc cu „prezicerea" viitorului nu infirmă cele spuse. Dorința de a cunoaște anticipat evoluția realului are ca suport intenția de a interveni în desfășurarea evenimentelor și, eventual, de a le schimba cursul (futurologia e „fiica nelegitimă" a profeției).

Că există o contradicție logică între năzuința de a modifica un scenariu și convingerea că acest scenariu este, în fond, absolut obligatoriu pentru realitate (dacă n-ar fi, n-ar avea rost dorința de a-l cunoaște), aceasta-i altceva. Faptul ține, într-un fel, de *falsa conștiință* de care dă inevitabil dovadă cel care se adresează magiei, fie pentru a cere „specialistului" să influențeze desfășurarea viitoare a evenimentelor, fie pentru a interveni el însuși „în conștiință de cauză". Nucleul acestei false conștiințe este *iluzia* (că un obiect, gest sau cuvînt pot dobîndi atribute „nefirești" în raport cu însușirile ce le sînt proprii), iluzie legată de *speranța* aportului forței transcendente invocate, iar temeiul și explicația semiotică

rezidă în presupunerea existenței (iar o falsă conștiință) unei solidarități între lumea semnelor și lumea reală, astfel încît operînd în primul plan, voi predetermina evenimentele în cel de-al doilea. Modalitățile de „implicare" a forțelor supranaturale — la care m-am referit mai înainte — nu au prea mare însemnătate pentru cele ce interesează aici. Important și neîndoielnic este faptul — pe care nu-i de prisos să-l subliniez din nou — că esența magiei, trăsătura ei dominantă și, într-un fel, definitorie, este *finalitatea practică* (iluzorie, firește). Or, tocmai această motivație integral pragmatică a apelului la actul magic învederează că magia este *fundamental opusă artei* care are drept una dintre principalele sale trăsături — o știm cel puțin de la Kant încoace — *apracticitatea*.

b) *Artă și religie*. Religia nu constituie o premisă sau o sursă a artei, întrucît — în accepțiunea pe care o dăm azi termenului de religie — ea s-a autonomizat istoricește tîrziu, poate chiar mai tîrziu decît esteticul. Că elemente de natură religioasă au fost prezente în cultura spirituală încă dintr-o etapă timpurie a existenței omului, este perfect adevărat. Numai că aceste elemente erau „topite" în manifestări încă slab diferențiate ale culturii spirituale. Numai printr-o dilatare excesivă a semnificației termenului putem considera aceste manifestări ca fiind forme ale religiei propriu-zise, încadrîndu-le (sub această etichetă) în ansamblul izvoarelor istorice ale artei.

Că între religie și artă s-au stabilit și dezvoltat strînse conexiuni, este un adevăr de domeniul evidenței care poate fi constatat lesne răsfoind orice lucrare de istorie a artei. Dar conexiunile și, se poate spune, întrepătrunderile dintre artă și religie au angajat întotdeauna doar „straturi" superficiale ale celor două forme de cultură spirituală, „nucleele" acestora rămînînd permanent într-un raport de ireductibilă opoziție. Căci, ca viziune despre lume și om, specificul și esența religiei constă în postularea existenței unei valori supraordonate omului, în care omul se alienează și în raport cu care se instrumentalizează, ceea ce contravine flagrant esenței umaniste a artei prin care omul își demonstrează capacitatea de creație, vocația demiurgică. De altfel viza religiei este un principiu abstract (divinitatea), în timp ce arta ființează în concret, în sensibil; trăirea religioasă este „monodimensională" (credință), ceea ce contravine caracterului „pluridimensional" al emoției estetice (care este sentiment și gînd, înțelegere și valorizare etc.). În sfîrșit, în contemplarea

unei opere de artă, spiritul se află — cum spune N. Hartman — într-o stare de „suspendare" între concret şi abstract, între „concretul" formei expresive şi „abstractul" semnificaţiei (sau, în termeni semiotici, într-o perpetuă pendulare — cum am mai arătat — între planul expresiei şi cel al conţinutului), în timp ce conştiinţa individului religios aflat în faţa unei icoane se „sparge", divizîndu-se în două mişcări divergente: *către* şi fixîndu-se *pe* referentul abstract (divinitatea) şi *către* obiectul-lucru, încărcat pînă la saturare (= opacitate, în sens semiotic) de sacralitate.

c) *Artă şi mit.* Argumentele cele mai la îndemînă ce pot fi invocate pentru a justifica situarea mitului într-un fel de „vecinătate intimă" cu arta, deci caracteristicile cele mai pregnant comune acestor două forme ale culturii spirituale, sînt tocmai acele însuşiri — care, de asemenea, se impun atenţiei noastre de la prima abordare a problemei — ce deosebesc radical mitul de celelalte două componente ale „triadei". Examinîndu-le ceva mai îndeaproape, constatăm lesne că unele dintre aceste deosebiri sînt, de fapt, diferenţe oarecum graduale. Un element ilustrativ în acest sens îl constituie *ritualul*, prezent şi avînd un rol important în magie şi religie, absent în cazul mitului. Dar, de fapt, funcţionarea mitului ca mit, dacă nu este condiţionată, este totuşi oarecum influenţată (pozitiv sau negativ) de ambianţă. Căci pentru a se institui, atitudinea mitică — chiar dacă o înţelegem ca stare interioară, în sensul celor propuse în acest capitol, iar nu ca suprimare a timpului istoric real şi autosituare *in illo tempore* — are nevoie *şi* de o „decontextualizare" (= desprindere de contingent). Analogia cu arta se impune de la sine, căci şi transpunerea contemplatorului în universul operei artistice cere — cum spune Lukács — suprimarea temporară a relaţiilor cotidiene (una dintre consecinţele păgubitoare ale actualei pătrunderi a mass-mediilor în viaţa artistică rezidă tocmai în „deceremonializarea" contactului cu opera, în cazul receptării acesteia la domiciliu, graţie televiziunii, reproducerilor, discurilor etc.). Dar, firește, nici în cazul artei nu se poate vorbi de un ritual propriu-zis; şi nici în cel al mitului.

Există însă deosebiri între mit şi magie — respectiv, religie — care nu sînt reductibile la diferenţe graduale, constituind veritabile opoziţii. Cele mai profunde şi cu adevărat esenţiale — şi care, în fond, se deduc din ce am încercat să demonstrez în paginile anterioare — par a fi următoarele: în timp ce în magie finalitatea practică este dominantă

și în mare măsură „absoarbe" celelalte semnificații (însușiri, funcțiuni etc.), mitul se înscrie în domeniul unei totale apracticități; în timp ce religia este o formă de alienare, mitul nu este (ba chiar, dar nu mai insist, are și efecte dezalienante). Prin ambele opoziții menționate, față de celelalte elemente ale „triadei", mitul se alătură artei, căreia — se știe — îi sînt de asemenea proprii apracticitatea și caracterul dezalienant.

Și totuși, cele arătate nu învederează destul de clar foarte strînsa înrudire a mitului cu arta. Pentru a pune în evidență afinitatea profundă dintre aceste două tipuri de manifestare spirituală, apelez în cele ce urmează la cîteva argumente privind mecanismele semiotice ale artei și mitului, argumente prelevate din literatura de specialitate.

În primul rînd, mitul — ca povestire — are o structură eminamente artistică, fiind în fond o specie a beletristicii. Gillo Dorfles [16] subliniază caracterul simbolic și metaforic a limbajului artistic și al celui mitic (afirmînd chiar că prin accentuarea elementului conotativ arta zilelor noastre vine în sprijinul mecanismelor mitului), punct de vedere perfect consonant cu următoarea declarație a lui R. Wellek și A. Warren: „Noi considerăm... că sensul și funcția literaturii se află în primul rînd în metaforă și mit" [17].

În același spirit, dar într-o manieră mult mai analitică, analizează semiotic mitul doi binecunoscuți exponenți ai școlii de la Tartu: I. M. Lotman și B. A. Uspenski [18]. Specificul și poate chiar valoarea contribuției celor doi autori constă — din perspectiva care interesează aici — în tentativa acestora de a dezvălui existența unei *conștiințe* mitologice (înțeleasă ca ipostază a lui *homo significans*) al cărei statut și ale cărei trăsături distinctive sînt urmărite în diverse particularități ale actului de descriere (în descrierea non-mitologică, afirmă autorii citați, sîntem trimiși la *metalimbaj*, iar în cea mitologică — la *metatext*), în particularități ale procesului de comprehensiune (care este *recunoaștere* și *identificare*, în primul caz, *traducere* — lato sensu — în cel de-al doilea), în modul diferit de reprezentare a lumii (lumea fiind,

[16] DORFLES, Gillo, *op. cit.*, p. 18, 19, 21, 39 și urm.

[17] WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, trad. rom., Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 254.

[18] LOTMANN, Y.M., OUSPENSKI, B.A., *Mythe-Nom-Culture*, în vol. colectiv „Travaux sur les systèmes de signes", trad. fr., Ed. Complèxe, Bruxelles 1976, p. 18—39 (toate citatele și referințele la cei doi autori trimit la acest text).

pentru o conștiință mitologică, alcătuită din obiecte unice, de același rang și indivizibile), în modul aparte în care are loc actul de denominare („semnul, în conștiința mitologică, este analog numelui propriu" — p. 20) etc.

Se întîlnesc, cei drept, în articolul lui I. Lotman și B. Uspenski, unele opinii care mi se par nu numai greu acceptabile, dar chiar stranii; de pildă, din caracterul relativ non-convențional al semnelor în spațiul mitologicului, precum și din faptul că aici generalizarea are loc prin intensificarea participării concretului, a individualului, la actul cognitiv, cei doi autori trag concluzia (p. 23) că putem considera conștiința mitologică drept o conștiință asemiotică. Dar dincolo de astfel de deducții cel puțin hazardate, textul acesta — deși nu vizează în mod expres o comparație mit-artă — demonstrează indirect că raportul omului cu semnele, manifestarea conștiinței umane în și prin semne, prezintă mari asemănări în cele două teritorii ale culturii spirituale.

Cea mai convingătoare demonstrație în acest sens o face însă Roland Barthes, într-o analiză care reliefează asemănarea pînă la identitate a *lecturii* mitologice cu cea estetică.

Textul, în accepțiunea larg semiotică a termenului, pe care gînditorul francez îl ia ca pretext pentru examinarea lecturii de tip mitologic este o fotografie [19]; căci autorul declară expres că mitul nu se definește prin obiectul mesajului său, ci prin maniera în care îi impune; totul poate fi, deci, mit. În cazul pe care îl ia R. Barthes în discuție, este vorba de o fotografie publicată pe coperta unei reviste de mare tiraj, o fotografie înfățișînd un tînăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, care salută drapelul Franței (căci sîntem, încă, în perioada cînd Franța avea colonii). Esențial în lectura mitică a acestei fotografii este faptul că atenția alunecă pe succesive paliere de constituire a textului, fără să ancoreze în vreunul din ele: a) un tînăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, salută drapelul Franței; b) o expresie a recunoștinței tinerilor din colonii față de „misiunea civilizatorie" a Franței în Africa; c) o dovadă a aservirii spirituale a tineretului african, care mai și manifestă recunoștință față de puterea colonialistă asupritoare; apoi iar a), b) etc.

[19] Vezi, pentru întregul pasaj: BARTHES, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p. 223 și urm. (în special p. 235–236).

Sîntem, este clar, în faţa unui caz de ambiguitate estetică, acea ambiguitate ce se concretizează în permanenta oscilare a conştiinţei receptoare între expresie şi conţinut, între nivele semantice, între linii de sens etc., adică se concretizează — cum spuneam — prin imposibilitatea fixării pe un anume cod. Ca şi opera de artă, mitul — într-o lectură specifică — se dovedeşte a fi semantic inepuizabil.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. CONVENȚIE ȘI VALOARE ARTISTICĂ

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. REGÎNDIND IDEEA DE *COMANDĂ SOCIALĂ*

Avînd, după cum se va vedea, o strînsă legătură cu teza caracterului convenţional al artei (mai ales în planul determinării sociale a genezei, afirmării şi dinamicii convenţiilor artistice), întrebările pe care le suscită şi problemele pe care le ridică ideea de comandă socială — ca principiu şi concept teoretico-estetic — se încadrează în tema mai cuprinzătoare a corelaţiei artă-societate, a raportului dintre autonomia şi eteronomia operei de artă. Asupra acestor conexiuni s-au pronunţat mari teoreticieni ai artei din diverse epoci şi ţări, inclusiv din istoria esteticii româneşti.

Faptul că, pe de o parte, arta este determinată social, iar pe de altă parte, ea se bucură de o relativă autonomie este astăzi atît de larg recunoscut şi acceptat de către esteticieni încît, repetat într-o astfel de formulare generală, acest adevăr major riscă să devină o tristă banalitate. Esenţial este prin urmare modul în care este utilizată teza în analiza şi interpretarea manifestărilor şi proceselor care au loc în viaţa artistică. Or, aici intervin diferenţe nu numai de la o orientare teoretică la alta, ci şi de la o etapă la alta, din evoluţia gîndirii teoretico-estetice. Este suficient — pentru a da doar cîteva exemple — să comparăm textele referitoare la conexiunea artă-societate aparţinînd primei generaţii de esteticieni marxişti (Gherea, Plehanov, Mehring), cu cele din epoca postbelică ale unor autori de aceeaşi orientare (Lukács, G. della Volpe, L. Goldmann), sau lucrările lui H. Taine cu relativ recentele contribuţii ale lui P. Bourdieu. Sensul general al acestei evoluţii îl constituie *rafinarea tot mai accentuată* a demersului explorativ-interpretativ, în toate principalele sale componente, începînd cu modalitatea de „punere" a problemei şi terminînd cu aparatul conceptual folosit.

Ceea ce nu înseamnă că nu s-au manifestat şi în ultimele decenii şi că nu se mai manifestă încă tendinţe simplificatoare, de ignorare a caracterului complex, plurivoc, mediat etc. al raportului artă-societate sau de supralicitare fie a eteronomiei, fie a autonomiei operei artistice. Evitarea unor asemenea deformări nu se poate realiza prin instalarea în confortabila dar sterila optică a lui „şi... şi...", eventual cu preocupări de a stabili un fel de „dozaj farmaceutic" (atîta autonomie, atîta eteronomie), ci prin efortul de dezvăluire a multiplelor şi variatelor medieri prin care se realizează raportul menţionat (artă-societate), ca şi prin înmlădierea şi nuanţarea dihotomiilor, precum şi prin observarea proceselor de osmoză (aşa cum procedează Grigore Smeu [1], referindu-se la „elasticizarea unor antinomii", la „socialitatea autonomiei" şi „autonomia socialităţii").

Tendinţele simplificatoare au grevat şi istoria oarecum ciudată a ideii de comandă socială (în artă). Expresia „comandă socială" a circulat destul de mult în anii '50, dar mai ales oral sau în articole de serviciu, fără a forma obiectul unor încercări de analiză teoretică demne de reţinut. De altfel, noţiunea nu a dobîndit un statut de concept teoretico-estetic nici atunci, nici mai tîrziu; dovadă: *Dicţionarul de estetică generală*, apărut în 1972, nu o înregistrează.

Precizînd că aprecierea ce urmează nu se întemeiază pe o documentare specială în domeniu (întrucît istoria noţiunii este aici de interes secundar), aş risca afirmaţia că problema comenzii sociale nu a prea suscitat nici interesul cercetătorilor din alte ţări. Singura referire de care am cunoştinţă este cea datorată lui Predrag Matvejevic care consacră temei un subcapitol din lucrarea *Poetica evenimentului* [2]. În cele doar două pagini şi ceva, cît are subcapitolul, autorul consideră comanda socială din poezie ca situîndu-se, din perspectivă sociologică, pe linia „poeziei comandate" din vremea mecenaţilor, iar din punct de vedere strict estetic în sfera ideii de „poezie ocazională" formulată cîndva de Goethe [3]. Două amănunte mi se par interesante. Primul: paginile menţionate fac parte (fapt semnificativ) din capitolul intitulat „Servituţile poeziei ocazionale". Al doilea: în finalul succin-

[1] SMEU, Grigore, *Relaţia social-estetică în artă*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976.

[2] MATVEJEVIC, Predrag, *Poetica evenimentului*, trad. rom., Ed. Univers, Bucureşti, 1980, p. 96–98.

[3] ECKERMANN, Johan Peter, *Convorbiri cu Goethe*, trad. rom., E.P.L.U., Bucureşti, 1965, p. 57.

telor sale considerații, autorul lărgește și nuanțează noțiunea și se referă la *comanda implicită*, care s-ar datora faptului că în crearea operei poetul are sentimentul existenței unui public, despre ale cărui preferințe el își face o idee mai mult sau mai puțin exactă, precum și la *comanda subiectivă*, care s-ar datora ocaziilor subiective, identificîndu-se „în ultimă instanță cu libertatea creatoare".

Absența aproape totală a expresiei „comandă socială" în literatura de specialitate actuală este efectul unei idiosincrasii generate de utilizarea (în trecutul nu prea îndepărtat) excesivă și inadecvată a noțiunii, fie în sensul aprecierii comenzii sociale drept un imperativ supraordonat (deci și exterior) vieții artistice, fie în sensul respingerii acesteia ca fiind o imixtiune care alterează specificul artei.

Ambele poziții se întemeiază pe aceeași eroare: considerarea comenzii sociale drept ceva anestetic. Constituind deci o importantă cerință metodologică, integrarea comenzii sociale în viața artistică propriu-zisă, ca dimensiune imanentă a acesteia, se justifică prin faptul că elementele gnoseologice, etice, politice, filosofice, civice etc. se implică în însăși substanța estetică a operei de artă, conform tezei „impurității" artisticului la care m-am mai referit. Această teză se sprijină între altele și pe ideea — aflată de mai bine de un veac în prim-planul mișcării ideilor estetice — că artistul, trăind în societate, nu numai că este supus în permanență „presiunii" contextului socio-cultural, dar și explorează acest context, în virtutea deosebitei sensibilități și receptivități cu care este înzestrat. Creatorul de frumos nu poate rămîne surd la marile probleme pe care le ridică viața socială a vremii sale, la interogațiile și năzuințele ce direcționează preocupările și animă sentimentele contemporanilor săi. Or, pe de o parte, acest context socio-cultural ca realitate dată, iar pe de altă parte modul în care artistul îl percepe, îl înțelege, îl „simte", se regăsesc în viziunea operei create de artist. Și întrucît arta exercită o puternică influență asupra universului spiritual și comportamentului social al oamenilor, înseamnă că societății nu-i poate fi indiferent sensul ideilor și trăirilor pe care le vehiculează operele artistice.

Comanda socială se situează la intersecția acestor *interese reale* și legitime pe care le are societatea (chiar dacă acestea încă nu sînt conștientizate) în domeniul creației artistice, cu *condiția de „eu social" a artistului*, care reacționează prompt, participativ și cel mai adesea amplificator la frămîntările, bucuriile și durerile semenilor săi, care are capacitatea de a

intui, prin şi dincolo de faptele cotidiene, sensurile şi cerinţele dezvoltării viitoare a societăţii, care-şi asumă problemele existenţei şi condiţiei umane, le transformă în propriile sale probleme, în cazuri de conştiinţă. *Comanda socială reprezintă aşadar tocmai procesul prin care cerinţele obiective majore ale societăţii, galvanizînd conştiinţa artistului, devin elemente consubstanţiale ale viziunii sale estetice şi se obiectivează în „liniile de forţă" ale cîmpului semnificaţiilor idealico-afective ale operei; ea reprezintă procesul prin care societatea determină arta — în calitatea acesteia de formă şi componentă constitutivă a culturii şi acţiunii umane spirituale — să se înscrie convergent şi specific în ansamblul factorilor ce concură la progresul social, la afirmarea forţei „demiurgice" şi a demnităţii omului.* Această caracterizare trebuie completată cu precizarea că marile probleme ale vieţii artistice, cerinţele majore ale înfloririi creaţiei de frumos, ale dezvoltării sensibilităţii şi ale educării gustului estetic al publicului larg fac parte integrantă din ideea de comandă socială.

Marea artă a tuturor timpurilor şi ţărilor confirmă influenţa fertilizantă a imperativelor sociale asupra creaţiei artistice. Arta ne oferă în acest sens exemple de persistenţă a unor teme, idei, motive etc. (la care se apelează frecvent pentru a caracteriza, de pildă, specificul naţional) prin mijlocirea cărora sînt cultivate acele trăsături de psihologie socială ce răspund solicitărilor la care este supusă colectivitatea socială respectivă. Un exemplu ilustrativ îl constituie „cariera" îndelungată a cîntecului haiducesc în folclorul nostru, care poate fi explicată apelînd la împrejurările istorice cunoscute, cu condiţia ca raportarea la aceste împrejurări să se facă nu numai cauzal, ci şi *social-motivaţional*. Această perspectivă este implicată şi în analiza influenţelor dintre literaturile naţionale, circulaţia motivelor fiind interpretată în comparatismul modern şi din perspectiva selecţiei pe care o operează orice literatură naţională în cîmpul de influenţe pe care le receptează, ea asimilîndu-le preferenţial pe acelea care consonează cu problemele ce se ridică în viaţa socială şi în aria culturii naţionale în momentul istoric respectiv.

Din cele spuse rezultă că ideea de comandă socială nu priveşte doar un singur sens al corelaţiei societate-artă, şi anume influenţa modelatoare a societăţii asupra creaţiei de frumos, ci şi sensul invers: rolul activ, formativ, al artei în constituirea şi dinamica trăsăturilor de psihologie socială. Această idee nu se identifică total cu cea de eteronomie, întrucît nu se înscrie pe toată gama nteracţiunilor menţio-

nate, ci doar în fascicolul de determinări reciproce între artă şi societate care răspund *imperativelor majore* ale existenţei sociale şi înfloririi culturii spirituale, care exprimă caracterul stringent (nu neapărat acut) al unor cerinţe sociale şi estetice. Orice mişcare artistică este *şi* un simptom social, deci poate fi explicată şi prin determinări cauzale ce transcend mecanismele interne ale artei, adică prin factori care-şi au rădăcinile implîntate în straturi profunde ale psihologiei sociale şi chiar ale existenţei materiale a oamenilor. Dar nu toate determinările cauzale ating altitudinea imperativelor social-estetice şi, prin urmare, nu toate manifestările din cuprinsul artei sînt justificabile prin ideea de comanda socială. Dadaismul a fost fără îndoială expresia unui protest, dar este greu să vedem în această mişcare un răspuns dat cerinţelor obiective majore — repet: sociale şi estetice — chiar dacă încercăm să facem abstracţie (căci, de fapt, nu vom putea face integral abstracţie) de condiţiile şi problemele concrete din acel moment istoric. Poate că în această situaţie se află şi curentul *acţionpainting* pe care E. Garroni îl consideră drept o mitologie a acceleraţiei pure [4], precum şi teatrul *happening* pus de A. Toffler pe seama unui impuls către tranzienţă şi considerat drept cea mai tranzientă dintre manifestările artistice, ambele mişcări fiind expresia unor particularităţi ale vieţii sociale nord-americane. Dar în examinarea semnificaţiei sociale, estetice şi umane a curentelor artistice, mai ales în peisajul artei din secolul nostru, tentaţia de a le reduce la simple epifenomene trebuie strunită cu prudenţă. Insolitul nu-i neapărat dovada lipsei de legitimitate. Şi dacă nu considerăm neapărat drept neadevărată caracterizarea artei *pop* — aşa cum ne propune J. Duvignaud [5] — drept manifestare a evoluţiei artei către condiţia evenimentului (evoluţie în a cărei explicare autorul pune accentul pe modificări în preferinţele de gust ale publicului care, sub acţiunea formativă a anumitor mutaţii tot din cuprinsul artei, „percepe tot mai mult arta ca eveniment"), aderăm totuşi la acele cercetări care au pus în evidenţă elemente de legitimitate ce apropie într-o oarecare măsură statutul curentului de ideea de comandă socială; căci — cum afirmă D. Grigorescu — „obiectul consemnat de arta pop nu e epurat de

[4] GARRONI, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964, p. 49.

[5] DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Preses Universitaires de France, Paris, 1967, p. 124–125.

semnificaţie, ci — sub aparenţa ironiei — el ascunde o polemică, uneori deliberată, cu lumea care creează mitul obiectului" [6].

Ultimele precizări şi aserţiuni citate nu trebuie să conducă la concluzia că înscrierea unei mişcări artistice sub semnul comenzii sociale depinde doar de elementele etico-filosofice şi ideologico-politice existente în încărcătura ei semantică. Din sfera comenzii sociale face parte şi ceea ce s-ar putea numi *comandă socială estetico-stilistică*. Chiar dacă am lăsa de o parte factorii „eteronomici" care legitimează impresionismul sau simbolismul şi ne-am referi doar la importanţa pe care au avut-o aceste curente în dinamitarea convenţiilor artistice uzate, în primenirea atmosferei cultural-estetice şi în activizarea şi remodelarea sistemului de aşteptări ale publicului, ar fi suficient pentru a le corela cu imperativele majore ale progresului spiritual.

Aşa cum arătam mai înainte, comanda socială nu coincide cu *totalitatea* solicitărilor cărora trebuie să le răspundă creaţia artistică, sfera conceptului limitîndu-se doar la cerinţele social-estetice *majore*; şi nici toate acestea nu se înscriu *în aceeaşi măsură* în aria comenzii sociale. De fapt, lucrurile sînt ceva mai complicate şi stau oarecum şi sub semnul unei anumite incertitudini. Căci, de pildă, producţia artistică de orientare predilect recreativă nici nu contravine cerinţelor social-estetice majore, nici nu răspunde acestor cerinţe şi nici nu li se sustrage integral. De aceea, pe de o parte, ezităm să asociem conceptul de comandă socială cu oferta cultural-estetică de factură pronunţat recreativă, iar pe de altă parte, nu putem contesta caracterul necesar al unei atari oferte, deci nici însemnătatea cerinţelor cărora această ofertă încearcă să le răspundă (într-un fel sau [illegible]), precum şi — în consecinţă — nici legitimitatea apelu[lui] [la] de comanda socială în examinarea cel puţin a [unei] din respectiva zonă a vieţii culturale. S[ă] tabil implicată în studierea unor tice de mare anvergură şi însem pildă, afirmarea şcolilor naţionale europeană din veacul trecut — îşi dovedeşte (*mutatis mutandis*) logică şi, să zicem, în analiza şi iache, în contextul muzicii u interbelică.

[6] GRIGORESCU, Dan, *Poe*
p. 22.

Utilă mi se pare a fi — pentru problema pe care o urmăresc aici — și raportarea (fie și în treacăt) a conceptului de comandă socială la cel de *orizont de așteptare*, pus în circulație de școala de la Konstanz (și la care m-am mai referit în cuprinsul acestei cărți). Sintagmele în cauză desemnează fenomene culturale ce prezintă multe asemănări: în ambele cazuri avem de-a face cu factori preexistenți și obiectivi în raport cu relația creație-receptare, factori care influențează puternic această relație, influența respectivă realizîndu-se, în general, ca un ansamblu de procese semi-conștiente; mai precis și mai diferențiat spus, în ambele cazuri influențarea are loc în modalități aflate între opțiunea pe deplin lucidă și — pe de altă parte — reacția spontană și atitudinea quasi-inconștientă, comanda socială plasîndu-se mai aproape de prima dintre extreme, pe cînd orizontul de așteptare — mai aproape de cealaltă.

Acestei deosebiri i se alătură multe altele. Cea mai *evidentă* dintre ele rezidă în faptul că prima (în succesiunea de mai sus) dintre cele două determinații ale vieții artistice vizează direct și cu accentuată precădere *creația* (și doar indirect *receptarea* operei de artă), pe cînd în cazul celei de-a doua situația este exact inversă. Datorită în primul rînd acestei deosebiri, comanda socială și orizontul de așteptare sînt mecanisme de autoreglare diferite, avînd fiecare propriul său temei și finalitatea sa distinctă în sistemul vieții artistice. Să mai adaog că mecanismul comenzii sociale constituie unul dintre principalii factori de deschidere a artei către extraartistic, către contextul socio-cultural și cerințele acestuia (fără a ignora ceea ce am numit *comanda socială estetico-stilistică*), pe cînd orizontul de așteptare — cu tot ceea ce implică el — poate fi abordat și, în ultima instanță, tratat satisfăcător ca un fenomen de intertextualitate; căci orizontul de așteptare în care urmează a fi înscris un text poate fi definit, cum o face cu atîta subtilitate H. R. Jauss, „ca «izotopie paradigmatică», care se modifică, pe măsură ce se dezvoltă discursul, într-un orizont de așteptare sintagmatic imanent textului" [7].

Dar cea mai *importantă* deosebire între comanda socială și orizontul de așteptare este alta și ea privește impactul acestora asupra convențiilor prezente în arta unei realități socio-culturale determinate (dintr-o anume epocă, anume

[7] JAUSS, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a științei literare* (Fragmente), trad. rom., în „Viața Românească"/„Caiete critice", nr. 10/1980, p. 259.

țară etc.). Aici este punctul în care „se despart apele", întrucît cei doi factori acționează (în anumite privințe) *divergent* asupra respectivelor convenții. Aparținînd nemijlocit receptării operelor de artă, orizontul de așteptare „ricoșează" și în teritoriul zămislirii noilor valori artistice, influențînd-o (fie și numai întrucît, cum observă H. R. Jauss cu referire la domeniul literaturii, fiecare scriitor este mai întîi un cititor); sensul prevalent al acestei influențe îl constituie favorizarea și, în ultimă instanță, accentuarea tendinței de adecvare a creației la gustul, preferințele și așteptările publicului, deci a tendinței de *consolidare a convențiilor existente* [8]. Cît privește comanda socială, în măsura în care în sfera conceptului includem (și nu putem să nu includem) și problemele pe care le ridică în fața creatorului de frumos cerințele evoluției artei, vieții artistice, gustului estetic al publicului — deci în măsura în care acceptăm (și apreciem) ideea de comandă socială estetico-stilistică — nu putem ignora exigențele permanentei înnoiri a convențiilor artistice, necesitatea unor perpetue restructurări ale sistemului de coduri și subcoduri estetice dintr-o cultură dată; pe scurt, nu putem face abstracție de *imperativul originalității* (imperativ ce se înscrie printre principalele componente ale comenzii sociale). Pornind tocmai de la acest imperativ se poate observa că elementele comune și interferențele între comanda socială și orizontul de așteptare devin, pînă la urmă, neesențiale în raport cu faptul că acestea își limitează reciproc rolul și validitatea. Începînd a-și face simțită prezența funcțional-benefică în viața artistică tocmai de acolo unde se sleiește influența orizontului de așteptare, comanda socială se asociază cu *distanța estetică*, prin care H. R. Jauss înțelege „intervalul dintre orizontul de așteptare preexistent și apariția unei noi opere, a cărei receptare (...) poate conduce către o «schimbare a orizontului»" [9].

Imperativul originalității constituie un fertil punct de plecare și de sprijin în examinarea modalităților diferențiate în care intervine mecanismul comenzii sociale, în condițiile particulare și specifice ale variatelor tipuri și forme de viață cultural-artistică. Astfel, pentru o bună parte din is-

[8] Trebuie avut în vedere că ideea orizontului de așteptare nu acoperă — nici în concepția șefului școlii de la Konstanz — întreaga problematică a receptării; deci nu orice influență a receptării (ca proces social) asupra creației duce la consolidarea convențiilor artistice existente, ci numai cea exercitată de orizontul de așteptare considerat ca atare.

[9] *Idem*, p. 161.

toria artei şi a vieţii artistice a omului — în orice caz pentru arta primitivă şi pentru cea tradiţional-folclorică — comanda socială funcţionează ca un mecanism de autoreglare eminamente spontană, ca un factor de influenţare directă a creaţiei de frumos. Apariţia preocupărilor de teorie a artei şi mai cu seamă a criticii de artă marchează începutul procesului de parţială *instituţionalizare* a mecanismului comenzii sociale. Constituind un fenomen de conştientizare a cerinţelor social-estetice obiective, teoria şi critica de artă au facilitat afirmarea unor curente artistice în concordanţă cu aceste cerinţe. Estetica romantismului, de pildă, sau cea a simbolismului, precum şi programele estetice ale unor mişcări de avangardă din secolul nostru au dat semnalul noilor exigenţe, au grăbit procesul de osmoză între orientările creative şi disponibilităţile perceptive din viaţa artistică. Nu există regula precedenţei curentului artistic (ca fapt de cultură spirituală pe deplin constituit) faţă de mişcarea de idei interpretativă şi nici regula inversă. Cugetarea teoretico-estetică şi critica de artă constituie modalităţile prin care comanda socială, ca mecanism de autoreglare spontană, se converteşte în *conştiinţă teleologico-estetică*.

Elementele mediatoare între cerinţele social-estetice şi reorientările care au loc în planul creaţiei artistice s-au multiplicat şi şi-au accentuat însemnătatea odată cu constituirea şi dezvoltarea în epoca modernă a categoriei *funcţionarilor culturali*, termen care vizează: lucrătorii din cadrul aparatului politico-administrativ menit să asigure — prin intermediul sprijinului material acordat şi al influenţei directe exercitate — realizarea politicii statului în viaţa artistică; forurile de decizie şi membrii colectivelor redacţionale din edituri, teatre, studiouri cinematografice, radio, televiziune, case de discuri etc.; conducătorii instituţiilor muzeale şi ai filarmonicilor, organizatorii de expoziţii, persoanele cu competenţă decizională din reţelele de difuzare a cărţii, a filmelor etc.; profesioniştii implicaţi în mişcarea artistică de amatori; factorii care asigură orientarea, organizarea şi desfăşurarea învăţământului de artă ş.a. Este evident că rolul funcţionarilor culturali a crescut enorm în secolul nostru şi este cred inutil să stărui asupra faptului că tendinţele existente şi procesele care au loc în lumea contemporană îndrituiesc convingerea că acest rol se va amplifica în viitor, cel puţin în viitorul previzibil.

Firește că există mari diferenţe în ceea ce priveşte ponderea pe care o au şi modul în care se inserează în viaţa

artistică diferitele „sub-categorii" enumerate mai înainte. Există de asemenea deosebiri esențiale, mergînd pînă la cea mai radicală opoziție, în ceea ce privește *sensul* influenței exercitate asupra artei de către aceste instituții și persoane. Dar există și trăsături generale, între care — pentru problema discutată în prezentul studiu — două par a fi cele mai relevante: *Pe de o parte*, funcționarii culturali se auto-instituie (cu cîtă legitimitate, rămîne de analizat în fiecare situație socio-culturală concretă) în „purtători de cuvînt" ai cerințelor social-estetice obiective, socotind că imperativele aparținînd comenzii sociale sînt traduse în fapt, în cea mai mare măsură, grație activității lor. *Pe de altă parte*, rolul acestor persoane și instituții este de maximă însemnătate în constituirea și consolidarea *circuitelor culturale* — în accepțiunea pe care o dă A. Moles expresiei [10] — mai ales în orientarea, filtrarea și scurtarea duratei necesare reacțiilor prin care se realizează relația de *feed back* în viața cultural-artistică. De aici influența exercitată asupra conștientizării sistemului de așteptări ale publicului, dar și riscul formării, tot pe această cale, a unei false conștiințe în acest sens.

În gama largă a surselor și influențelor din care se alimentează motivațiile și care decid adesea opțiunile ideatico-stilistice ale creatorului de frumos se inserează și doi factori care, prin natura lor, sînt exteriori artei și care de asemenea au tendința de a se considera (fiecare în alt fel și chiar într-un alt plan de referință) cunoscători și exponenți ai proceselor cultural-spirituale și chiar ai principalelor cerințe social-estetice. Aceștia sînt: a) *Comercianții de artă*, în sensul larg al expresiei, adică inclusiv acei proprietari de edituri sau case de discuri, producători de filme, organizatori de spectacole și turnee artistice etc. care se raportează la propria lor activitate și la obiectul ei numai (sau aproape numai) ca la o sursă de venituri. Fiind strîns legată de structura societății concurențiale și desfășurată de persoane particulare, această activitate devine absolut marginală și chiar accidentală într-o societate ca a noastră în care, de altfel, statul este acela care și-a asumat sarcina difuziunii sociale a valorilor estetice; ceea ce nu exclude posibilitatea ca și într-un astfel de context social unii funcționari culturali să capete o mentalitate de negustori, făcînd să se simtă în activitatea instituțiilor respective un regretabil spirit comercial.

[10] MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturii*, trad. rom., Editura Științifică, București, 1974, p. 221 și urm.

b) *Cenzura* este cel de-al doilea factor din categoria menționată. De data aceasta termenul trebuie luat nu în accepțiunea sa largă (așa îl definea Kant: critică dispunînd de putere), ci în cea restrînsă: instituție de stat care exercită un control cu conținut politic, prin mijloace administrative, asupra difuziunii sociale a valorilor cultural-artistice și, implicit, asupra creației de frumos însăși.

O trăsătură comună celor două tipuri de activități o constituie faptul că, în ultimă instanță, ambele consolidează convențiile (ideologice, estetice etc.) existente. Comerțul cu operele de artă și cenzura nu sînt sensibile la acele cerințe care devansează stările de fapt din viața socială și cultura spirituală a țării și epocii în cauză; dimpotrivă, ele își „trag seva" numai din norme, criterii și preferințe de gust estetic *deja constituite*. În consecință, influența pe care acestea o exercită asupra creației de frumos contravine aspirațiilor către înnoire și originalitate, ce reprezintă vocația fundamentală a artei. Comerțul de artă (și mentalitatea care-l însoțește) acesta poate avea, accidental, și unele efecte de stimulare a căutărilor novatoare ale artiștilor. Nu trebuie să uităm totuși că pînă și achiziția de către negustorul de tablouri a operelor unui artist original este determinată de mobiluri și este întemeiată pe criterii ce țin de regimul *valorilor succesuale* (cum le-a denumit Mihai Ralea). Ea respectă legea de bază a succesului — a contrazice doar *într-o anumită măsură* gustul estetic existent — ceea ce este departe de a favoriza originalitatea cu adevărat radicală și profundă. Faptul că negustorii cei mai abili simt *cu un ceas mai devreme* încotro evoluează gustul estetic al amatorilor de artă nu schimbă fundamental lucrurile. De altfel, ei și influențează — în propriul lor interes — această evoluție, confecționînd uneori o popularitate artificială anumitor artiști, încurajînd snobismul colecționarilor, cultivînd convingerea doritorilor de cîștig că viitoarea „cotă a valorilor" poate fi prevăzută pe baza unor „date obiective" etc.[11]. Un ultim argument în sprijinul afirmației că negustoria cu operele de artă este, în ultimă instanță, o intruziune disfuncțională în mecanismele de autoreglare ale

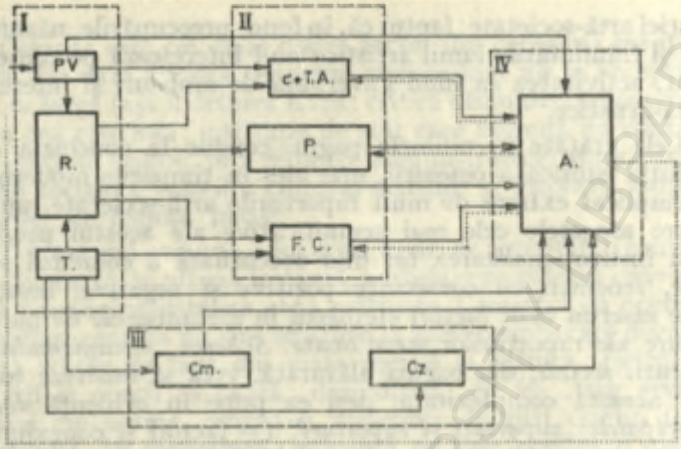
[11] Problema raportului dintre comerțul de artă și ceea ce am putea numi (inspirîndu-ne dintr-o expresie a lui R. Garaudy referitoare la morală) *gustul estetic constituant* ar merita o analiză mai amănunțită, pe care nu ne-o putem îngădui aici. Cititorul poate găsi date interesante în acest sens în lucrări ca: BERHMAN, N.S., *Duveen și milionarii*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1972, și BERNIER, Georges, *Arta și comerțul*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1979.

relației artă-societate: faptul că, în fond, preocupările, năzuințele și frămîntările lumii artistice nu-l interesează pe comerciant, activitatea sa fiind guvernată de mobiluri și interese extra-artistice.

Cele arătate în ultimele pagini conduc la concluzia că evoluția istorică a omenirii, mai ales în timpurile moderne, a complicat extrem de mult raporturile artă-societate, unul dintre aspectele cele mai semnificative ale acestui proces fiind instituționalizarea tot mai accentuată a comenzii sociale, fenomen cu consecințe pozitive și negative, însoțit și de inserția unor factori eterogeni în mecanismele de autoreglare ale raporturilor menționate. *Schema „mecanismului" comenzii sociale*, din pagina alăturată, vrea să ilustreze tocmai această complexitate, deși ea pune în evidență *doar principalele „suporturi și raporturi"* (= factori și conexiuni) din care se constituie comanda socială. Schema nu are nevoie de prea multe explicații, în afara acelora din pagina respectivă; de altfel, multe dintre considerațiile anterioare pot sluji drept comentarii la ceea ce este reprezentat grafic. Fac totuși cîteva precizări suplimentare ce mi se par utile.

În această schemă mecanismul comenzii sociale este înfățișat ca un proces de comunicare *sui generis*, proces în cadrul căruia transferul de semnificații are loc în sens contrar față de cel al comunicării artistice obișnuite; există, totodată, și conexiuni inverse, marcate în schemă prin linii punctate. În acest proces, comanda socială nu este identică, riguros vorbind, cu cerințele social-estetice (fie ele și cele majore). Comanda socială se instituie ca un *mănunchi de relații* între aceste cerințe — deci între ceea ce în schemă aparține zonei „I", adică $R + (T + P.V.)$ — și lumea artiștilor și a creației artistice — în „IV", notată cu A — ca „producție socială" de valori estetice. Publicul ($P.$), critica și teoria artei ($C. + T.A.$) și funcționarii culturali ($F.C.$) — totul în „II" — sînt factori de mediere (deși relația dintre $R + (T + P.V.)$ și A se instituie și direct), iar comerțul de artă ($Cm.$) și cenzura ($Cz.$) — reunite în „III" — sînt, în ultimă instanță și într-o măsură accentuat precumpănitoare, „surse de zgomot".

Nu am inclus în cele mai sus înfățișate interacțiunile dintre factorii de mediere și principalele surse de zgomot ($Cm.$ și $Cz.$ nu sînt singurele), acestea fiind puse în evidență de o altă schemă, pe care o reproduc în continuarea primeia și căreia nu-i mai adaog nici un comentariu.



Schema „mecanismului" comenzii sociale

I — *ANSAMBLUL CERINȚELOR SOCIAL-ESTETICE*

R. = *Realitatea socio-culturală*, în dinamica ei, deci incluzînd și cerințele obiective ale progresului social, ale înfloririi culturii spirituale (și, implicit, a artei).

T. = *Tradiția*, ca sistem constituit de norme, valori, criterii de evaluare, așteptări, preferințe, deprinderi etc...., nu numai în sfera artei, ci în întregul context socio-cultural.

P.V. = *Publicul viitor*, cu așteptările, preferințele și exigențele sale (de fapt așa cum sînt acestea anticipate).

II — *FACTORII DE MEDIERE*

C. = *Critica de artă*

T.A. = *Teoria artei*

P. = *Publicul existent*, de asemenea (ca și la P.V.), cu așteptările, preferințele și exigențele sale, dar și ca subiect axiologic colectiv prin care se realizează validarea socială a valorilor estetice.

F.C. = *Funcționarii culturali*

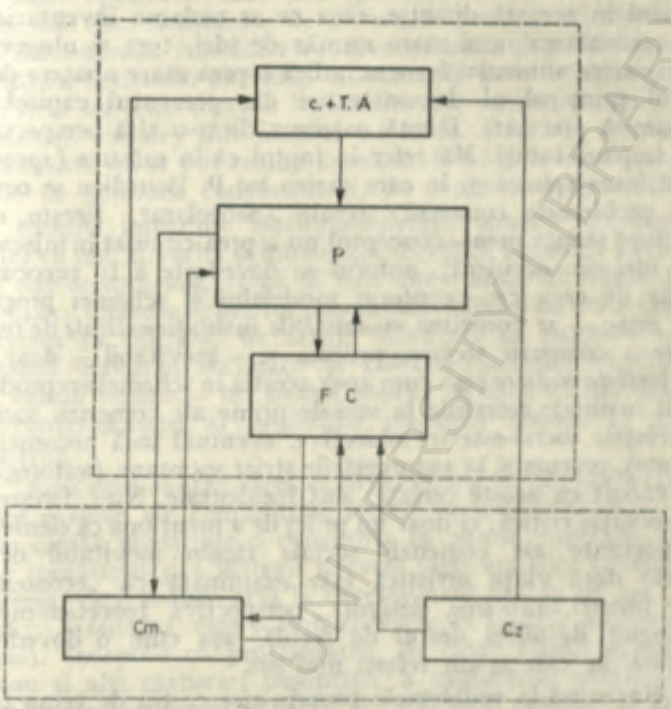
III — *„SURSE DE ZGOMOT"*

Cm. = *Comerțul de artă*

Cz. = *Cenzura*

IV — A. = *ARTISTUL*, ca mediu socio-profesional (lumea artiștilor, cu particularitățile, frămîntările și năzuințele ei) și ca acțiune socială specifică (creație de frumos, ca producție socială de valori artistice).

În relativ altă ordine de idei, este de observat că decupajele și sistematizările pe care le operez, în ansamblul condiționărilor eteronomice ale creației artistice, diferă de clasificarea pe care o propune P. Bourdieu, pentru procesele din „economia bunurilor simbolice", acesta considerînd drept esențială disocierea între ceea ce el numește *cîmpul de pro-*



Interacțiuni între factorii de mediere și principalele „surse de zgomot"

ducție restrînsă, ca sistem de producere a bunurilor simbolice destinate unui public alcătuit tot din producători de astfel de bunuri (și care, la rîndul lor, produc tot pentru producătorii — alții — de bunuri simbolice), și *cîmpul de mare producție*, organizat în vederea producerii de bunuri simbolice destinate unor neproducători („marele public") de astfel de bunuri [12]. Cum în rîndul bunurilor simbolice operele de artă ocupă o poziție privilegiată, tema comenzii sociale interferează larg cu problematica economiei unor atari bunuri, iar multe dintre subtilele și pătrunzătoarele observații ale lui Bourdieu (în a cărui carte abundă referirile la artă) sînt deosebit de interesante și de utile pentru o profundă și rafinat-teoretică înțelegere a anumitor componente și procese din mecanismul comenzii sociale. Nu cedez tentației de a

[12] BOURDIEU, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1985.

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

stărui în această direcție, ceea ce ar reclama inventarierea și comentarea unui mare număr de idei, teze și observații din cartea autorului francez, adică o prea mare abatere de la firul principal al demonstrației din prezentul capitol. O anumită precizare, făcută oarecum dintr-o altă perspectivă, se impune totuși. Mă refer la faptul că în măsura (apreciabilă, cum spuneam) în care cartea lui P. Bourdieu se ocupă de problemele comenzii sociale (nedeclarat, firește, căci — după știința mea — conceptul nu a prea circulat în mișcarea de idei din occident), autorul se dovedește a fi preocupat doar de ceea ce — conform modelului și schemei propuse de mine — ar constitui *modalitățile instituționalizate* de realizare a comenzii sociale, precum și — inevitabil — doar de *factorii de mediere* (așa cum apar aceștia în schemele reproduse mai înainte); referirile la sursele prime ale comenzii sociale (cerințele social-estetice obiective, eventual încă neconștientizate), precum și la autoreglările strict spontane (autoreglări în raport cu aceste cerințe) sînt incidentale. Nu-i, firește, o observație critică, ci doar un prilej de a menționa că elemente importante ale comenzii sociale rămîn inevitabil de o parte dacă viața artistică este examinată ca „economie" (de bunuri simbolice, desigur), perspectivă teoretico-metodologică de altfel destul de fertilă, așa cum o dovedește cartea la care m-am referit mai sus.

Revenind la problemele propriu-zise ce țin de tema prezentului capitol, reamintesc că m-am referit la riscurile pe care le incumbă instituționalizarea comenzii sociale și complicarea mecanismului de funcționare a acesteia. Cele mai grave pericole vin din partea negustoriei de artă și a cenzurii, care *prin natura lor* sînt disfuncționale. Nu este mai puțin adevărat că și în critica și teoria artei, ca și în activitatea funcționarilor culturali, se poate manifesta tendința de a absolutiza, de pildă, anumite particularități stilistice ale unor curente artistice, de a transforma aceste particularități în criterii axiologice, în numele acestora fiind respinse alte curente. Este doar una dintre căile pe care s-a ajuns adesea la interpretări subiective și chiar arbitrare ale ideii de comandă socială.

O eventuală revendicare a vechiului statut ingenuu, neinstituționalizat, al artei (inclusiv al comenzii sociale) ar fi o utopie. Problemele complicate și dificile prezente în viața artistică actuală — și le am în vedere pe cele tangente la tema pe care o discut aici — nu pot fi rezolvate doar urmărind împlinirea visurilor nostalgice ale reîntoarcerii la relații

exclusiv spontane între artă și societate, între creator și receptor etc., nemediate de critici, de funcționari culturali, de mass-media. Amplificarea, diversificarea și personalizarea relațiilor artistului cu viața, cu oamenii, cu trebuințele și năzuințele lor etc. (deci a legăturilor cu sursele primare ale comenzii sociale) sînt absolut necesare. Dar nici asemenea deziderate nu se pot realiza spontan, fiind și în acest caz nevoie de acțiunea conștientă și, de fapt, instituționalizată.

Despre impactul instituționalității asupra universului artei va mai fi vorba și într-o altă secvență tematică a cărții. În cele ce urmează, vreau să pun într-o anumită relație problema ce formează obiectul prezentului capitol cu cea a valorii estetice (a operelor de artă), încercînd să surprind — pe terenul evoluției societății și culturii spirituale românești în veacul nostru — un anume aspect al caracterului dialectic-contradictoriu al implicării comenzii sociale în viața artistică.

După cum se știe, ideea că arta trebuie să răspundă cerințelor majore ale comunității sociale în cuprinsul căreia ea este creată constituie o constantă în istoria cugetării estetice românești și a întregii noastre vieți artistice (concepția inversă, care reduce arta la divertisment sau la un joc gratuit al spiritului, este o rară excepție în spațiul nostru cultural). Începînd cu proclamarea, de către Mihail Kogălniceanu și alți cărturari pașoptiști, a exigențelor privind originalitatea, specificul național și caracterul popular al artei, *principiul* comenzii sociale devine nucleul programelor ideologico-estetice ale marilor curente care au animat viața noastră artistică.

Firește că imperativul racordării creației artistice la cerințele vremii a fost resimțit cu mai multă acuitate în perioadele de tensiune social-politică deosebită, de mari răsturnări sociale, de febrile prefaceri politice etc., așa cum au fost la noi (cu diferențele cunoscute) epoca revoluției pașoptiste și a Unirii, cea a primei conflagrații militare mondiale (și anii imediat următori) sau cea de răscruce istorică și de restructurare a întregii noastre vieți sociale, de după cel de-al doilea război mondial. *În astfel de circumstanțe, comanda socială tinde să influențeze viața artistică aproape în totalitate prin dimensiunea sa politică* (în sensul larg al cuvîntului). Aceasta se concretizează în activizarea dimensiunilor eteronomice ale artei, în cerința unei creații artistice cît mai ferm și mai deschis angajate în problemele majore ale prezentului. „Finalitatea scrisului în clipa de față — afirma Eugen Lovi-

nescu în „notele de război" publicate în 1919 — nu stă în emoția estetică, ci în valoarea utilitară și morală, potrivit cu nevoile prezente" [13]. Aprecierea este, firește, exagerată și absolutizantă, punctul ei de plecare constituindu-l — alături de situația concret-istorică dată — vechea eroare a considerării eticului și politicului drept valori întotdeauna străine și eventual supra-adăugate artei, nu integrabile organic în însăși „substanța" estetică a operei. Oricum, o asemenea notație ieșită din pana unui critic și teoretician ca Lovinescu dă — prin dimensiunea ei confesivă — măsura forței cu care pătrund în artă, *în perioadele de mare tensiune socială și de efervescență politică*, cerințele imediate ale vieții sociale, problemele și frămîntările care răscolesc în acel moment pe oameni, evenimentele „la zi" prin care se decide viitorul.

O asemenea perioadă a fost, mai mult ca oricare alta, epoca de după cel de-al doilea război mondial. Mi se pare prin urmare firesc, măcar pînă la un punct, faptul că arta acelei vremi era foarte strîns legată (pînă la o directă dependență) de evenimentul social și de confruntarea între forțe politice radical opuse; ea a fost *politic* și *civic* „ocazională" — în sensul goetheean al expresiei — întrucît realitatea social-politică oferea artei „și prilejul, și motivul". În plan tematic s-a manifestat o accentuată tendință de restrîngere a „paletei" către „culorile tari" ale angajării social-politice explicite. Cine vede astăzi în asemenea particularități doar niște exemple de disfuncționalizare a relației autonomie-eteronomie uită că, arta fiind și un simptom social, modul în care se ierarhizează interesele, aspirațiile și tipurile fundamentale de valori într-o situație istorică dată își pune pecetea asupra încărcăturii de semnificații a creațiilor artistice. Faptul că epoca nu ne-a prea răsfățat cu capodopere are explicații mai largi decît simpla și nemijlocita influență a contextului ideologic dogmatizant asupra artiștilor.

Stabilizările care au urmat perioadei febrile, de ascuțite confruntări politice din primii ani de după război (*stabilizări* în sensul că în lupta politică s-a decis învingătorul, că s-a creat un anume cadru pentru construcția treptată a unui nou edificiu social, în sensul că dinamica vieții social-economice a dobîndit ritmuri relativ constante etc.), au determinat modificări esențiale în psihologia socială, între altele și în sistemul de așteptări și preferințe estetice ale publicului.

---

[13] LOVINESCU, Eugen, *În cumpăna vremii. Note de război*, 1919, p. 24. Apud: PASCADI, Ion, *Din tradițiile gîndirii axiologice românești*, Ed. Științifică, București, 1970, p. 149.

Cele mai importante, pentru ceea ce ne interesează aici, au constat în lărgirea receptivității estetice, în manifestarea unei tot mai accentuate nevoi de varietate tematică, de nuanță. (De altfel, axarea tematică pe politic ajunsese, prin exces, la saturație). Cînd, cu peste trei decenii în urmă, un poet de o atît de fermă și de răspicată angajare social-politică ca Nicolae Labiș scria: „Noi omenia nu ne-om sărăci-o, / Nimic din ce-i uman nu poți să negi. / Și un entuziasm al întristării / Există pentru oamenii întregi", el intuia faptul că *înseși valențele comenzii sociale se modificau*. La apariție, aceste versuri au frapat, deși adevărul pe care-l cuprind — rostit, firește, cu talent — nu este nici foarte profund și nici foarte nou.

Evoluția artei românești în ultimele decenii a stat în mare măsură sub semnul acestui imperativ, al amplificării și diversificării registrului tematic, sub semnul ideii că — așa cum observa cu multă îndreptățire un scriitor de pe alte meleaguri — complexa orchestrație a vieții nu poate fi redusă la instrumente de suflat. Dinamica priorităților tematice în anii de după război și de mai tîrziu s-a repercutat și în evoluția preferințelor stilistice ale creatorilor de frumos, între cele două planuri funcționînd o relație de influențare reciprocă. Într-un studiu consacrat comunicării artistice, Luis J. Prieto a analizat — într-o perspectivă mai cuprinzătoare — această intercondiționare, arătînd că orice operație care urmează a fi executată este concepută în funcție atît de scopul urmărit, cît și de unealta folosită. El vorbește în acest sens de dubla „pertinență" căreia i se subordonează orice act uman (calificînd-o drept „un fapt fundamental pentru semiologie"): o anume opțiune pe un plan (cel al scopului) o determină pe cea din celălalt plan (cel al instrumentului) [14].

Pentru problema care ne interesează aici, aceasta înseamnă că — în ultimă și ultimă instanță — o anumită viziune asupra raportului artă-societate se asociază cu predilecția pentru anumite caracteristici de limbaj. Am arătat că impactul deosebit de puternic al politicului asupra vieții cotidiene a generat, în perioada imediat următoare războiului, o certă preferință pentru o artă expres angajată în frămîntările și evenimentele social-politice. Aceasta s-a însoțit și cu predilecția pentru un stil direct, explicit, accesibil, chiar declarativ. De altfel, istoria artei învederează frecvența foarte

[14] PRIETO, Luis J., *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Librairie Droz, Geneve, 1975, p. 118—119.

ridicată, în situații de încordare sau convulsii sociale, a creațiilor accentuat declarative. Fără a da un sens depreciativ comparației, putem considera cîntecul comunard și poezia maiakovskiană drept — în bună măsură — echivalente artistice ale textelor politice din acele vremi. Nu este deci foarte adevărat că „între arme muzele tac". Dacă expresia latinească „inter arma" este luată într-o accepțiune largă (de luptă în general, de confruntări social-politice), s-ar putea spune că în atari împrejurări muzele nu devin silențioase, ci sînt puse să cînte la alămuri. Determinînd, cé-i drept, o diminuare a deschiderii semantice a operei, declarativul este însă pe nedrept încriminat ca inevitabil non-artistic. O dovedesc destule exemple inverse nu numai din domeniul poeziei expres politice (cum am văzut), ci și din cel al poeziei filosofice (de pildă, *Glossa* lui Eminescu).

Revenind la perioada de după război, era firesc deci ca în acea vreme să fie preferată o artă a comunicării directe. Nu trebuie deci pus doar pe seama dogmatismului ideologic din epocă faptul că o poezie ca aceea a lui Ion Barbu — construită din încifrări, răscolind straturile conotative adînci și ascunse ale cuvintelor, utilizînd adesea aluzia vagă la semnificațiile acestora în științele matematice — a trecut pe atunci printr-un con de penumbră. Stabilizările din viața noastră socială care au urmat (și despre care am vorbit mai înainte) au generat treptat un alt ritm al receptării fenomenului artistic, mai lent, cu disponibilitatea de a zăbovi mai îndelung în fața operei, de a stărui și reveni asupra ei, de a relua lectura pe alte itinerarii etc. Această disponibilitate s-a manifestat atît față de valorile trecutului, cît și față de noua creație artistică, influențînd-o. Sporirea treptată, dar statornică, a audienței sociale a creației lui Ion Barbu (și opera poetului-matematician este doar unul dintre numeroasele exemple care pot fi invocate) sau apariția și afirmarea unei poezii ca aceea a lui Nichita Stănescu sînt indicii (dar și factori de modelare) ai acestei noi realități psiho-sociale aflate și acum în ascensiune.

Știind că receptarea socială este o componentă constitutivă a valorii operei de artă, problema care se ridică este: cum se corelează perenitatea capodoperei — ca valoare estetică trans-istorică — cu marile (după cum s-a văzut) oscilații din cîmpul preferințelor publicului? Mai mult, dacă avem în vedere cît de radical s-au modificat aprecierile publicului — și, parțial, ale criticii — asupra unor producții artistice ale anilor '50, dintre cele considerate pe atunci ca autentice

valori estetice şi care trezesc azi doar zîmbete ironice (atari schimbări de optică fiind, după cum se ştie, frecvente în istoria artei), ne putem întreba în ce măsură este oportun ca artiştii să-şi „plece urechea" la aşteptările şi cerinţele publicului, iar teoreticienii să vorbească de „participarea receptorului la formarea intenţiei în artă", apreciind — aşa cum face J. Mukařovský, ale cărui opinii le-am mai citat — că „intenţionalitatea în artă poate fi cuprinsă în întregime cînd o abordăm din punctul de vedere al receptorului" [15].

Pentru a găsi o posibilă soluţie problemei pe care o vizează toate aceste întrebări, trebuie pornit (cred) de la o disociere în statutul axiologic al operei de artă, distingînd între ceea ce s-ar putea numi *valoarea imanentă* a unei creaţii artistice şi *valoarea „in actu"* a acesteia.

Prin *valoarea imanentă* înţelegem acea dimensiune axiologică intrinsecă a operei prin care aceasta ocupă un loc determinat în cultură. Avînd o foarte largă autonomie faţă de fluctuaţiile gustului estetic al publicului, valoarea imanentă este dată de cota de omenesc pe care o încorporează opera, de capacitatea acesteia de a constitui o mărturie fundamentală despre om ca fiinţă generică, de calitatea ei de informaţie independentă (deci de noutate în raport cu întreaga informaţie produsă şi stocată de omenire pînă în acel moment). Originalitatea operei este, prin urmare, un element constitutiv al acestei dimensiuni axiologice a ei, cu condiţia să nu o reducem la insolit, ci să avem în vedere sporul de înţelegere a vieţii pe care îl aduce opera, capacitatea ei de a contribui la lărgirea registrului reacţiilor afectiv-intelective ale omului ca subiect estetic. În principiu, se poate vorbi de *valoare imanentă* cu referire la orice operă de artă, indiferent de nivelul izbînzii estetice la care ea se situează. Este însă uşor de observat că elementele din care se constituie valoarea imanentă sînt de fapt atribute ale operei de artă autentice. La limită, valoarea imanentă (estetică, firește) este semnul distinctiv al capodoperei.

Valoarea „in actu" este dată de măsura cunoaşterii şi recunoaşterii operei de artă de către public, într-un context socio-cultural dat, este dată de măsura funcţionării *hic et nunc* a respectivului produs al acţiunii umane, ca operă de artă. Fiind, în fond, sinonimă cu ecoul operei în conştiinţa publicului, deci dependentă de oscilaţiile gustului acestuia,

[15] MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 187—188.

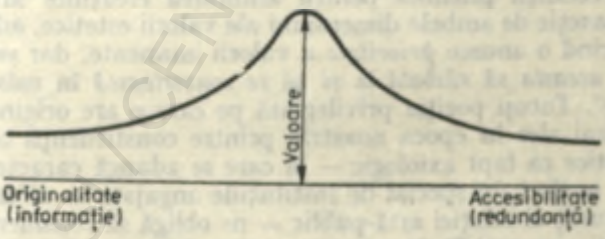
valoarea „in actu" constituie expresia unei determinații esențiale a ontologiei specifice a artei, constituie expresia calității acesteia de a fi, *prin excelență*, „obiect *pentru* subiect".

Cele două determinații ale statutului axiologic al operei artistice se presupun reciproc, dar nu se suprapun, între ele existînd o perpetuă noncoincidență relativă. Dacă valoarea imanentă constituie o premisă indispensabilă a unei autentic-estetice valori „în actu", aceasta din urmă nu este doar o consecință, ci și o condiție a celei dintîi. O creație care să constituie o mărturie fundamentală și o viziune originală despre și asupra omului, și care să nu aibă nici un ecou în public, poate fi luată în considerare doar ca termen abstract de raportare într-o demonstrație.

Dacă o examinăm din perspectiva ideii de comandă socială — mai exact spus: dacă o raportăm la imperativul originalității — dubla relație dintre cele două determinații menționate (de concomitentă noncoincidență și presupunere reciprocă) ne conduce la una dintre cele mai interesante particularități ale valorii artistice, particularitate ce poate fi denumită *paradoxul axiologic al artei**. Acest paradox rezidă în faptul că principalele componente și surse ale valorii artistice se polarizează în două categorii care, la limită, se exclud reciproc. Am în vedere, pe de o parte, tot ceea ce contribuie — direct sau indirect — la *originalitatea* operei de artă (și la *specificul originalității artistice*, în genere). Este vorba de premise și elemente constitutive, caracteristici structurale și proprietăți funcționale etc. — la care se face adesea trimitere în teoria generală a artei, unele fiind amintite și în capitolele anterioare ale acestei lucrări — cum sînt: faptul că obiectul reflectării artistice este, de regulă, generalul individualizat sau individualul generalizat, esența fenomenală sau fenomenul esențial; caracterul personalizat și irepetabil al viziunii artistice; semantizarea substanței expresiei și imanența semnificației în expresie, în textul artistic etc. Am de asemenea în vedere, pe de altă parte, tot ceea ce permite sau favorizează *receptarea* (în special la nivel social) a operei de artă, știut fiind faptul că tocmai în cazul artei putem vorbi

* Termenul *paradox* este utilizat aici într-o accepțiune largă, apropiată de cea pentru care — în mișcarea noastră de idei — pledează Solomon Marcus; așadar, nu în sens de anomalie, eroare, impas al gîndirii etc., ci considerîndu-l un constituent firesc al realului, precum și un mod de a înțelege lumea de care nu ne-am putea lipsi (Vezi: MARCUS, Solomon, *Paradoxul*, Editura Albatros, București, 1981).

— cu mai multă îndreptățire decît în oricare alt domeniu — despre statutul privilegiat al destinatarului, despre receptare ca proces activ (chiar creativ), despre rolul cu totul deosebit ce revine subiectului în constituirea valorii estetice etc. Fiind, cum am mai arătat, nu doar simpla recunoaștere a unei valori preexistente, ci o componentă constitutivă a acesteia, receptarea socială a creațiilor artistice este nemijlocit condiționată de *accesibilitatea* acestora. Or, *originalitatea și accesibilitatea se află într-un raport de inversproporționalitate*; și tocmai acesta este „miezul" și temeiul paradoxului axiologic al artei. Implicațiile — pe planul valorii artistice — ale opoziției dintre originalitate și accesibilitate au fost mai acut resimțite în perimetrul cercetărilor de estetică informațională. Situație perfect explicabilă deoarece — în virtutea unor bine cunoscute particularități ale perspectivei științifice generale (teoria informației) pe care ea se întemeiază — estetica informațională a pus un apăsat accent pe importanța *noutății* (= informației) în cazul textelor artistice, dar a înțeles și faptul că în procesele de comunicare informația depinde și de receptare, deci și de *cod* (deci de accesibilitate). Nu mai zăbovesc asupra numeroaselor „deschideri" cu care se îmbogățește tema pe care o discut, prin apelul la estetica informațională. Precizez doar că schema de mai jos — care ilustrează paradoxul axiologic al artei așa cum intervine acesta în cazul evoluției unui curent artistic — este preluată (cu modificări minore) dintr-o lucrare de estetică informațională [10]. Această schemă pune clar în evidență că *originalitatea* (deci ceea ce este cu adevărat creație în zămislirea unei opere) și *accesibilitatea* (condiția receptării) — ambele fiind, cum arătam, surse și constituenți ai *valorii estetice* —



Principiul „paradoxului axiologic al artei" aplicat la evoluția unui curent artistic

[10] MOLES, Abraham, *Artă și ordinator*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1974, p. 31.

sînt într-un raport de netă opoziție reciprocă, fiecare existînd în conexiune cu celălalt, dar funcționînd (= acționînd determinînd un efect dat) numai pe seama și în dauna celuilalt. Că originalitatea totală și accesibilitatea totală sînt doar limite abstracte, nu trebuie să mai insist (se știe, de pildă, că informație totală = zgomot). Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că valoarea explicativă a schemei de mai sus sporește considerabil dacă — pornind de la disocierea, propusă anterior, între cele două determinații ale statutului axiologic al artei — se are în vedere că numai valoarea estetică „în actu" (nu și cea imanentă) este supusă modificării pe parcursul evoluției unui curent artistic.

Utilizarea noțiunilor de *valoare imanentă* și *valoare „în actu"* în studierea regimului axiologic al curentelor artistice și — respectiv — al operelor de artă reclamă anumite particularizări, dar problemele de fond rămîn aceleași. Perechea de concepte mai sus menționate prezintă mari analogii cu alte cupluri conceptuale din estetică — autonomie-eteronomie, valoare-valorizare, valoare-succes ș.a. — fără a se identifica cu nici unul dintre ele. O diferențiază, între altele, tocmai importanța respectivei disocieri (între cele două ipostaze ale valorii estetice) pentru o adevărată înțelegere a ideii de comandă socială. Căci este limpede, de pildă, că problemele comenzii sociale vizează ambele determinații ale statutului axiologic al artei, dar nu în aceeași măsură și, mai ales, nu în același mod. Este poate cazul să reafirm caracterul foarte complex, dialectic contradictoriu, al raporturilor dintre valoarea imanentă și valoarea „în actu" ale operei artistice. Într-un climat cultural-artistic neviciat de dogmatism ideologic sau de transformarea artei în marfă, există — în principiu — condiții prielnice pentru afirmarea creațiilor artistice în funcție de ambele dimensiuni ale valorii estetice, adică recunoscînd o anume *prioritate* a valorii imanente, dar *militînd ca aceasta să răzbată* la *și să se convertească* în *valoare „în actu"*. Totuși poziția privilegiată pe care o are originalitatea (mai ales în epoca noastră) printre constituenții operei artistice ca fapt axiologic — la care se adaugă caracterul tot mai mediat (în special de instituțiile angajate în difuziunea culturii) al relației artă-public — ne obligă să considerăm ca practic imposibilă în prezent autoreglarea strict spontană, în sens optimizant, a relației menționate. Iată de ce, *comanda socială încetează de a mai fi o problemă doar a creatorilor de frumos*, ea îmbogățindu-și valențele cu imperative care se *adresează* funcționarilor culturali, criticilor de artă etc.

În bună măsură acestora le revine misiunea de a menține în limite funcționale distanța (care are tendința să se mărească) între cele două ipostaze ale valorii estetice. Obiectivul nu poate fi atins în primul rînd prin intervenții de autoritate în „laboratorul" zămislirii frumosului artistic, ci mai ales prin facilitarea și grăbirea „acomodării informaționale" a publicului la noile creații. Prin urmare, ca expresie sintetică a exigențelor care stau nu numai în fața creatorilor, dar și, cum s-a văzut, în fața factorilor de mediere din viața artistică a societății, comanda socială include și atitudinea estetică preferențială a publicului; ea funcționează ca *stimulator al relației active creator-receptor, promovînd valoarea „in actu" a artei, dar reclamînd ca aceasta să se realizeze pe baza valorii imanente.*

Complexitatea și dinamica mereu crescînde ale vieții sociale — inclusiv în planul artei — fac tot mai dificile înțelegerea comenzii sociale într-un moment dat, stabilirea realelor cerințe și priorități, elaborarea unei strategii eficiente în domeniu etc. Aportul cercetării științifice în acest sens devine tot mai necesar. Asupra acestei chestiuni o să mai revin. Deocamdată țin să precizez că, totuși, în măsura în care comanda socială este un element consubstanțial al vieții artistice, ea împrumută ceva din însăși esența artei: nu poate fi integral luată în posesie gnoseologică doar pe calea investigației științifice. Înainte de a *înțelege* imperativele social-estetice trebuie să le *intuim*, înainte de a le *analiza* trebuie să le *asumăm*.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. FENOMENUL KITSCH CA ALTERARE A CONVENȚIILOR ESTETICE

Despre kitsch s-a discutat mult și se mai discută încă — în alte țări și la noi, în studii de specialitate și în convorbirile curente ale celor preocupați de viața artistică, de destinul artei — deși poate că încă nu s-a discutat destul și, mai ales, nu s-a discutat și nu se discută întotdeauna la obiect și cu rigoarea necesară. Așadar, tema kitsch este de mai bine de un sfert de veac în neîntreruptă actualitate, la fel ca și atitudinea anti-kitsch manifestă, declarată. „Se poartă" anti-kitsch-ul ca: „ecuson" al gustului estetic elevat, contestație a culturii (estetice) „de consum", dovadă — implicită sau explicită — a unei atitudini estetice conștientizate (eventual chiar guvernată de principii teoretice) etc. Kitsch-ul este astăzi una dintre etichetele estetic-peiorative cele mai larg răspîndite și cele mai des utilizate. Explicația principală a faptului rezidă în însăși amploarea și nocivitatea fenomenului incriminat; frecvența și asprimea sancțiunilor sociale punitive constituie întotdeauna indicii ale adîncimii și proliferării viciului.

Mai există însă și o altă explicație a intensei folosiri a termenului kitsch. Datorită unor cauze asupra cărora nu-mi propun să stărui aici, conceptele esteticii care desemnează (la un anume nivel de generalitate) stări de fapt net delimitate, mișcări artistice cu conturile ușor sesizabile, curente, tendințe etc., tind să-și diminueze cu timpul capacitatea de caracterizare tipologică, accentuîndu-și în schimb — treptat, treptat — virtuțile evaluante. Astfel, ele devin tot mai mult instrumente, elemente de comparație, criterii de apreciere și, în general, termeni de referință pentru aprecieri de valoare cu privire la o realitate estetică (sau numai artistică)

ce depăşeşte cadrul în care respectivele concepte s-au constituit (uneori prin prisma unor astfel de noţiuni este rediscutată întreaga istorie a artei). Cele afirmate sînt pregnant ilustrate de conceptele de *realism, clasicism, modernism, decadentism* ş.a. Pe scurt, conceptele estetice au ceea ce aş numi „vocaţia axiologicului", care tinde să inhibe cu timpul virtuţile strict designative.

Ce-i drept, atît noţiunea publicistic-empirică, cît şi conceptul *teoretic* de kitsch au avut de la început o semnificaţie prevalent axiologică. Dar, kitsch-ul a desemnat o clasă de fenomene dacă nu definibilă, oricum identificabilă cu o oarecare aproximaţie şi din alte perspective; de pildă, din perspectiva genezei istorice, din cea a perimetrului social şi istoric de fiinţare şi funcţionare, sau prin situarea în raport cu alte tipuri de fenomene estetice. Cu timpul, conţinutul semantic al termenului a fost încărcat cu noi şi noi determinaţii prevalent sau exclusiv axiologice. În prezent, deşi în studiile asupra fenomenului în cauză găsim precizări exprese că în cazul kitsch-ului avem de-a face cu un gen deosebit şi special de pseudoartă, pe care nu avem voie s-o confundăm cu nici un fel de lucrare de duzină" [1], în analiza categorială şi în utilizarea curentă a termenului sfera sa este de cele mai multe ori dilatată atît de mult, încît practic ea înglobează orice eşec artistic, orice „producţie" guvernată de intenţii artistice care nu se ridică — sub aspectul complexităţii, sub cel al semnificaţiilor sociale sau chiar sub aspectul execuţiei — la un anume nivel de valoare. Căci dacă kitsch-ul este şi *surogat* (*artă-surogat, lume-surogat, realitate-surogat*), şi *epatare, succes facil, „fuşereală"*, şi *fals, minciună, ipocrizie*, şi *mediocritate, prost gust, gust estetic primitiv, gust estetic pervertit* şi *unidimensionalitate, logică reductivă, convenţionalism* şi *vulgaritate, erotism, „drog", suprasolicitarea instinctelor, sentimentalism, sclifoseală*, şi *cosmopolitism, naţionalism, atitudine apologetică, conservatorism, spirit mic-burghez, morală convenţională*, şi *epigonism*, şi *experiment pueril*, şi *reflex al ignoranţei artistice, cultul snob al avangardei* etc.* — mă întreb ce calificative peiorative rămîn neutilizabile pentru caracterizarea kitsch-ului. Şi ce trăsături negative ale pseudoartei, sub-artei şi ale rateului propriu-zis în produce-

[1] HERMANN, István, *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, trad. rom., Editură politică, Bucureşti, 1973, p. 26.

* Precizez că *toate* aceste calificative au fost reperate, numai din lucrări apărute în limba română.

rea — cu intenţii artistice — a unor imagini plastice, obiecte-lucruri, texte sau fluxuri sonore, nu au încăput şi nu încap în acest „sac de Moş Gerilă negativ" care pare a fi noţiunea kitsch. Iar dacă în studii teoretice întîlnim o utilizare atît de neriguroasă şi nediferenţiată a termenului, nu-i de mirare că în limbajul curent el desemnează aproape orice fapt sau obiect estetic care trezeşte sentimente de insatisfacţie.

Am arătat că această situaţie se explică prin acea tendinţă a conceptelor estetice (sau cel puţin a unora dintre ele) de a deveni puncte de plecare şi termeni de referinţă pentru reexaminarea şi reevaluarea întregii arte. Ea se mai explică, de asemenea, şi prin gama totuşi largă şi diversă a fenomenelor estetico-sociale desemnate prin acest cuvînt, chiar atunci cînd el este utilizat cu grija de a nu-i dilata nejustificat aria de referinţă. Căci există *obiect-kitsch*, *atitudine-kitsch* (expresia vizează cu precădere o anume atitudine a receptorului), *situaţie-kitsch* (fie o situaţie de comunicare sau numai de consum, fie o situaţie a obiectelor, adică o reunire de obiecte care, individual, nu aparţin sferei kitsch-ului, dar care puse în relaţie, generează kitsch-ul; de exemplu, luxul greoi şi ţipător în mobilarea unui apartament cu piese estetic valoroase, fiecare în parte, dar care nu se armonizează reciproc); sau există *kitsch sexual* şi *kitsch exotic*; sau există *kitsch-ul* aşa-zis *„popular"*, *„democratic"* (în fond antidemocratic) şi cel *„aristocratic"*, vecin şi cel mai adesea interferent cu snobismul; sau, există *kitsch-ul academizant*, *manierist* (expresie a degradării atitudinii estetice în confort spiritual, fenomen corelat adesea cu creşterea ponderii redundanţei estetice în viaţa artistică înţeleasă ca un proces social de comunicare, corelat deci şi cu epigonismul în artă), şi cel *„avangardist"* (Gilo Dorfles vorbeşte de *hiperkitsch*, ca formă de fetişizare a artei de avangardă). Şi este cazul să precizez că aici am enumerat cam „în fugă" sursele, criteriile şi formele kitsch-ului, diversitatea lor fiind în realitate mult mai accentuată, aşa cum o dovedesc textele care s-au ocupat mai pe larg de această problemă [2].

Cele arătate sînt totuşi suficiente (cred) pentru a sugera dificultăţile pe care le întîmpină oricine încearcă să definească sau măcar să caracterizeze kitsch-ul, în aşa fel încît

[2] Vezi, de exemplu, MOLES, Abraham, *Psihologia kitsch-ului*, trad. rom., Editura Meridiane, Bucureşti, 1980 (cap. „Încercare de tipologie a kitsch-ului", precum şi paragraful „Modul kitsch", p. 30—32 — din cap. precedent).

afirmațiile în cauză să fie valabile *numai* pentru acest tip de denaturare a esenței esteticului, și — totodată — pentru *toate* formele în care el se manifestă. Respectivele dificultăți explică tentația extraordinar de puternică, în încercarea de a surprinde semnificația termenului kitsch, de a proceda prin exemplificări, adică de a apela la *definiția ostentativă* care — preiau caracterizarea ce urmează dintr-o lucrare de teoria cunoașterii — este „un procedeu de stabilire a înțelesului unui cuvînt în raport cu un agent cunoscător prin rostirea sa de către alt agent concomitent cu indicarea obiectului desemnat" [3]. Or, pe lîngă faptul că este prea impregnată de trăsături specifice cunoașterii empirice, această modalitate de definire presupune o condiție (absentă din enumerarea — de către autorul lucrării din care am citat — a condițiilor definiției ostensive), pe care aș numi-o *condiția standardizării* sau — poate mai bine — a *tipicității*, pe care realitatea fenomenelor kitsch nu o satisface. Anume: clasa de obiecte, fenomene, procese etc. din care face parte cel desemnat ar trebui să fie suficient de omogenă, astfel ca individul indicat să poată „depune mărturie" pentru întreaga clasă. Căci, rostind „aceasta e o girafă" și indicînd animalul respectiv, nu determin și nu relev însușirile individualizatoare ale obiectului, ci pe cele comune ale întregii clase, proclamînd apartenența entității individuale la o clasă, pe care o cunoaștem astfel prin cunoașterea individului (însuși autorul citat precizează: „cu acest prilej se manifestă funcția generalizatoare a cuvîntului"). Altfel spus, eu indic *această* girafă, dar numesc girafa. Din succinta prezentare a diferitelor forme de kitsch s-a putut constata însă că obiectele, procesele și atitudinile kitsch sînt prea diverse pentru ca unul dintre ele să fie cît de cît reprezentativ pentru toate; de pildă, „pictura" denumită „de gang" nu sugerează nicicum acele produse pseudo-estetice aparținînd kitsch-ului „de avangardă"*.

Un efort de re-precizare a conținutului termenului kitsch se impune, chiar dacă el nu se finalizează într-o definiție riguros formulată. Operația nu poate fi decît delimitativă căci — așa cum am arătat anterior — s-a procedat la extra-

[3] POPA, Cornel, *Teoria cunoașterii*, Editura Științifică, București, 1972, p. 31—32.

* Toate afirmațiile din acest paragraf, referitoare la tentația de a proceda prin exemplificare și la dificultățile și neajunsurile pe care le ridică utilizarea definiției ostensive în cazul kitsch-ului, sînt în principiu valabile cînd este vorba de definirea artei.

polări nejustificate. Am în vedere, în cele ce urmează, nu o restaurare arheologică — detectarea și reiterarea semnificațiilor istoricește inițiale ale termenului prezintă un interes secundar — ci examinarea fenomenului așa cum se manifestă el în contextul vieții artistice contemporane; ceea ce înseamnă, implicit, și circumscrierea semnificației pe care (după opinia mea) vocabula ar trebui să o aibe atît în literatura de specialitate, cît și în publicistica și conversația cotidiană.

Operația nu poate fi, cum spuneam, decît *delimitativă*, patosul polemic fiind îndreptat cu precădere împotriva identificării kitsch-ului cu prostul gust [4], cu oferta cultural-estetică larg accesibilă, la îndemîna oricui, a cărei receptare este conexată cu confortul, nu cu efortul etc. („arta fericirii" — cum zice A. Moles), precum și împotriva unor concluzii ce se desprind dintr-un atare punct de vedere, cum sînt: „kitsch-ul este etern", „kitsch-ul este indisolubil legat de artă... « o fărîmă de kitsch există în orice fel de artă », spune Broch, fiindcă în orice fel de artă există un minimum de convenționalism, de dorință de a face pe placul clientului, de care nu este scutit nici un maestru" [5].

Acest mod de a înțelege conținutul noțiunii de kitsch este, cred, pe cît de eronat în plan logico-teoretic, pe atît de păgubitor în planul acțiunii practice (educativ-estetice). Eroarea logică rezidă în nesocotirea a ceea ce este specific fenomenului în cauză. Căci dacă nimeni nu a contestat (după știința mea) și nici nu cred că va contesta vreodată că fenomenul kitsch aparține *zonei* prostului gust, nu este mai puțin adevărat că acum există în această zonă fenomene, procese și tendințe de o accentuată specificitate, precum și că formarea și cultivarea gustului estetic în vremea noastră sînt grevate de dificultăți și riscuri fără precedent. Toată această situație — pentru a cărei desemnare este utilizată, în mod obișnuit, vocabula kitsch — este ireductibilă la ceea ce de veacuri se numește prostul gust. Iar dacă lucrurile nu stau așa, dacă kitsch-ul nu-i altceva decît prostul gust ca atare, de ce a mai fost nevoie de noul termen? Pentru a indica o realitate ce există, este cunoscută și are nume de foarte

[4] Vezi, ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964; capitolul consacrat Kitsch-ului se numește „La struttura del cattivo gusto". Dar se cuvine a preciza că identificarea kitsch-ului cu prostul gust este o opinie destul de larg răspîndită în mișcarea de idei din ultimele decenii.

[5] MOLES, Abraham, *op. cit.*, p. 6. Opinia lui Broch este citată, aprobativ și de U. Eco în volumul menționat la asteriscul imediat anterior (p. 71).

multă vreme? Şi, în plus, dacă kitsch = prostul gust, cum se explică exponenţiala răspîndire a primei vocabule în veacul nostru, mai ales în ultimele decenii?

Dar demersul delimitativ la care mă referem mai înainte este — cum spuneam — util şi chiar necesar, nu numai în planul teoreticului, ci şi în cel al acţiunii educativ-estetice, practice. Identificarea kitsch-ului cu ansamblul prostului gust, cu întreaga artă sub-mediocră şi cu toate formele de pseudo-artă, riscă să dizolve ofensiva anti-kitsch în acţiunea globală de educaţie estetică a publicului, în promovarea exigenţelor generale privind profunzimea viziunii filozofice, sensul accentelor ideologice şi al conotaţiilor etice, lărgimea perspectivei umaniste ş.a., precum şi a exigenţelor de măiestrie. Or, pentru a fi eficientă, combaterea kitsch-ului reclamă *o strategie specifică*, în elaborarea căreia circumscrierea cît mai exact cu putinţă a fenomenului, cunoaşterea mecanismului de producere, dezvăluirea factorilor de influenţă etc. sînt etape pregătitoare indispensabile.

Circumscrierea „cît mai exact cu putinţă" a fenomenului ce formează tema prezentului capitol trebuie considerată ca un deziderat de principiu, o delimitare *absolut exactă* a sferei kitsch-ului fiind imposibilă. Şi în acest caz — ca şi în cel al unei eventuale utilizări a definiţiei ostensive — statutul kitsch-ului este analog celui al artei. Fenomenul pe care îl discut nu face parte din acea realitate discontinuă, pre-decupată în raport cu denominaţia şi în cazul căreia graniţele sînt clare şi ferme, iar „energia semantică" a cuvintelor utilizate se repartizează — în fiecare caz în parte — egal şi uniform pe întreaga secvenţă pe care o desemnează vocabula respectivă. Ca şi arta, kitsch-ul este *o problemă de grad*. De aceea între kitsch-ul în forma sa cea mai directă şi mai brutală de manifestare, iar pe de altă parte arta autentică, se înşiruie o gamă întreagă de forme intermediare. De aceea el nu este numai pseudoartă şi gust estetic pervertit, ci şi — într-un anume sens şi pînă la un anumit punct — „artă" proastă, eşec artistic şi, respectiv, prostul gust estetic. De aceea — în sfîrşit — chiar în creaţii cărora nu le putem nicicum refuza statutul de opere de artă, sînt decelabile intruziuni kitsch; după cum şi în cazul unor produse, situaţii sau atitudini care aparţin clar acestui fenomen de pseudoartă sînt posibile reflexe, scăpărări şi implicaţii de artă adevărată, de autentică emoţie estetică. Această ultimă precizare ne permite *să acceptăm drept posibil faptul că, pentru unii oameni, kitsch-ul constituie un drum către arta autentică.*

Abordarea kitsch-ului ca obiect al cunoașterii — abordare către care textul de față a și glisat deja — impune încă două precizări, pe linia evidențierii asemănărilor dintre kitsch și artă. Am în vedere *în primul rînd* faptul că accentuata complexitate a obiectului cercetării face ca — atît în cazul artei, cît și în cel al kitsch-ului — nici o perspectivă teoretico-metodologică să nu fie, ea singură, suficientă pentru a surprinde esența faptelor și proceselor studiate. Deci și în teoria kitsch-ului, ca și în teoria generală a artei, diferitele unghiuri și modalități de cercetare nu se exclud reciproc (de obicei), ci se completează. Am în vedere în *al doilea rînd* faptul că în artă și în domeniile cultural-spirituale conexe fenomenele, procesele, tendințele etc. care ating un anume nivel (ridicat) de amploare, durată și rezonanță, nu pot fi adecvat înțelese și temeinic explicate dacă analiza cantonează în perimetrul esteticului și nu acordă atenția cuvenită factorilor din contextul socio-cultural. Născută din experiența studierii marilor curente artistice, această teză se aplică perfect și investigațiilor întreprinse în domeniul kitsch-ului.

Așadar analiza kitsch-ului poate fi făcută din diverse puncte de vedere. Cel semiotic (mai bine zis, socio-semiotic), pentru care am optat în prezentul studiu, este una dintre perspectivele posibile, care nu poate avea pretenția nici că epuizează obiectul cercetării (și, în consecință, că le-ar face inutile pe celelalte), nici măcar că este cea mai fertilă teoretic. Mai precizez că plec de la ipoteza că fenomenul kitsch poate fi mai bine studiat și înțeles dacă se pornește nu de la examinarea configurației obiectelor kitsch, nici de la cercetarea producerii acestor obiecte, ci — ținînd seama de statutul privilegiat al destinatarului într-un proces de comunicare — de la analiza receptării, a consumului. Căci nu numai arta, ci și kitsch-ul este, într-un anume sens, un „obiect pentru subiect", iar dacă îl abordăm din perspectivă semiotică trebuie să acceptăm că semnificația unui text (inclusiv, ca să zic așa, *tipul de semnificație*: autentic estetică sau kitsch?) se constituie, în ultima instanță, în momentul receptării. Dovadă: modul kitsch în care este adesea receptată o capodoperă de către un subiect cu o pseudo-pregătire cultural-estetică sau — invers — modul artistic în care a fost „citit" (interpretat, „tradus"), într-un izbutit film realizat cu ani în urmă, farmecul păretarelor, exploatîndu-se *cu mare rafinament* substratul de tulburătoare naivitate al acestor obiecte

„estetice" care, în propriul lor circuit cultural, sînt exemple pregnant ilustrative de kitsch.

În lucrarea despre kitsch, la care m-am mai referit, Hermann István corelează geneza fenomenului cu o anume situație socială, al cărui exemplu tipic îl constituie epoca lui Napoleon. Capitolul intitulat: *Napoleon creează kitsch-ul* cuprinde următoarele afirmații exprese: „kitsch-ul devine posibil în momentul în care fiecare soldat poate purta în raniță bastonul de mareșal". Și mai departe: „Cîtă vreme oamenii își au locul lor bine stabilit în societate încă de la naștere, nu se poate scrie kitsch"[6]. În esență teoreticianul maghiar are dreptate, iar afirmațiile sale cuprind o indicație metodologică de largă valabilitate. Anume: *în societățile caracterizate prin stabilitatea structurilor și ierarhiilor sociale, căile de apariție a kitsch-ului sînt practic blocate.* Codurile culturii spirituale — și, în particular, codurile și subcodurile estetice — sînt prea puternice pentru a putea apare, în procesul de comunicare considerat ca fenomen social, decodaje deformant-simplificatoare sau aberante (și, în general, alterări ale proceselor de semioză socială). Fortificarea continuă a codurilor și subcodurilor — determinată de stabilitatea contextului socio-cultural și de sentimentul acestei stabilități — conduce nu atît la apariția kitsch-ului de tip manierist, academizant (manierismul se definește nu numai în raport cu fenomenu pe care îl „prelungește", ci și în raport cu elementele noi care apar în cîmpul esteticului și care determină „uzura morală" a vechiului stil), ci — cu precădere — la o accentuare a *ritualizării* actului artistic. Or, ritualul poate genera atitudini kitsch și se poate converti în fenomen kitsch numai pentru subiecți situați, în ultimă analiză, în afara nucleului ariei culturale ritualizate și ritualizante (fie ca ritual *preluat, mimat,* fie ca tentativă de conservare sau reactualizare a laturii exterioare a unor manifestări culturale pe care devenirea istorică le-a golit de semnificațiile lor specifice). De aceea în folclorul comunităților socio-culturale *închise* — adică avînd mare *stabilitate* și fiind *quasi-impermeabile* la influențe exterioare — în care arta și în general cultura spirituală sînt *puternic ritualizate,* iar procesul de ritualizare străbate *ansamblul* vieții spirituale a *întregii* comunități sociale, fenomenul kitsch nu apare.

Caracterizată printr-o accentuată instabilitate a ierarhiilor sociale, epoca lui Napoleon poate fi invocată ca un

[6] HERMANN, István, *op. cit.*, p. 27.

exemplu tipic de prezență a condițiilor istorice obiective care determină producerea kitsch-ului deoarece pe fondul acestei instabilități a avut loc atunci un puternic *șoc cultural generator de kitsch*. Înțelegînd prin „șoc cultural" — în accepția larg cuprinzătoare a expresiei — *impactul dintre două culturi* (indiferent dacă suportul uman al acestora sînt oamenii ca indivizi sau colectivitățile sociale), precizăm că *un șoc este generator de kitsch dacă și numai dacă*:

1) Cele două culturi sînt suficient de *inegale* pentru ca una dintre ele să se poată institui în *cultură asimilatoare* (C_1), cealaltă devenind deci *cultura asimilată* (C_2). Inegalitatea se referă la:

— *amploarea* culturii, estimabilă prin *aria de răspîndire* și prin numărul *agenților-purtători* care constituie suportul uman al culturii.

— *nivelul de dezvoltare*, ce poate fi apreciat prin *cantitatea de informație disponibilă* (adică informația de care cultura respectivă se poate servi și se servește cînd împrejurările o reclamă), *gradul mediu de informare* a agenților purtători (indice care rezultă din totalul informației achiziționate raportat la numărul agenților purtători), *intensitatea și operativitatea circulației* informației achiziționate, măsura în care o cultură *a „trăit" și depășit* etapele și experiențele pe care cealaltă cultură abia le străbate ș.a.;

— *instrumentele de autopromovare* de care dispune (mijloace de difuziune, mijloace economice, politice etc.);

— *prestigiul*, reprezentînd conștiința (adecvată sau falsă) a decalajului general dintre două culturi ce se „ciocnesc", decalaj determinat de factorii pe care în enumerările de la subpunctele anterioare i-am indicat drept criterii de apreciere.

2) Cele două culturi se află într-un raport de *„disonanță"**, în zona valorilor estetice deosebirile dintre ele fiind atît de marcante încît C_1 să depășească sensibil — pe ansamblul fenomenului cultural — *conștiința posibilă*** a agenților-purtători (eventual, agentului) ai C_2. Depășirea conștiinței posibile va altera — după cum vom vedea — procesul de semioză între culturile aflate în impact, provocînd în cîmpul C_2 res-

* Termenul *„disonanță"* este utilizat aici, cu privire la ansamblul culturii, în sensul în care îl întîlnim în *teoria disonanței cognitive* a lui Leon Festinger; zdică: raport între sisteme informaționale (respectiv, culturi) reciproc relevante și care se opun atît de răspicat încît însușirea uneia să însemne anularea celeilalte.

** Conceptele de *conștiință reală* și *conștiință posibilă*, la care s-a mai apelat și se va mai apela sînt preluate din GOLDMANN, Lucien, *Sociologia literaturii*, trad. rom., Editura Politică, București, 1972, p. 39—43.

tructurări care depășesc capacitatea de auto-reglare a acesteia, afectînd — firește — în primul rînd (în situațiile care ne interesează aici) funcționalitatea codurilor și subcodurilor estetice, adică alterînd convențiile estetice.

3) *Prestigiul* C_1 este suficient de mare pentru a împiedica o reacție generală de respingere a acesteia din partea agenților-purtători ai C_2, determinînd — dimpotrivă — tendința și năzuința acestora de a se integra în C_1, de a asimila valorile acesteia.

Determinațiile unui *șoc cultural generator de kitsch* evidențiază cadrul general, premisele obiective ale producerii fenomenului. Mecanismul producerii efective a kitsch-ului poate fi înțeles dacă pornim de la ipoteza că acest produs este în fond consecința unui proces de *comunicare alterată* între două sisteme cultural-estetice, în care C_1 ocupă locul *transmițătorului* de mesaje, iar C_2 pe cel al *destinatarului*. Atenția se va îndrepta în exclusivitate asupra destinatarului întrucît, deși în acest proces de comunicare există și relația de conexiune inversă (în sensul că și C_1 suferă influența C_2), cel puțin în perioada șocului și a consumării undelor sale propagatoare fenomenul kitsch ia naștere numai în C_2. Pentru a delimita, din totalul alterărilor posibile, o clasă de *alterări kitschizante*, în cadrul acestui proces de semioză, este necesar să nu limităm examenul la sfera de funcționare a convențiilor estetice, ci să luăm în considerare ansamblul convențiilor care intră în joc.

Într-o situație de șoc cultural, suportînd „presiunea" (cel mai adesea nu evident-opresivă, ci prevalent-persuasivă) exercitată de C_1, agentul-purtător al C_2, colectiv sau individual, pune în funcțiune, în fond, întreaga gamă de coduri de care dispune și care s-au constituit ca urmare a experienței sale istorice. În această totalitate se disting patru *sisteme principale de coduri* (= convenții).

I. **Sistemul codurilor ideologice** (c.id.), care exprimă *interesele destinatarului*.

II. **Sistemul codurilor modului de trai** (c.m.t.) în care se cristalizează experiența existenței cotidiene, experiență ce se convertește în habitudini, atitudini preferențiale și idiosincrasii, multe dintre acestea vizînd deschiderile culturii către zona civilizației (acest sistem de coduri joacă un rol deosebit de important pentru afirmarea prestigiului C_1).

III. **Sistemul codurilor cognitive** (c.cg.), în care este sintetizată experiența de cunoaștere.

IV. **Sistemul codurilor estetice** (c.e.), în care este sintetizată experiența estetică (în special artistică) a subiecților, experiența care se concretizează în atitudini estetice spontane, mergînd de la a acorda (sau recunoaște) statut de obiect estetic (respectiv, creație artistică) *anumitor* tipuri de forme expresive (și, nu altora) și pînă la ierarhizările de valoare pe care le stabilește subiectul în cuprinsul acestor forme expresive.

Cu privire la această enumerare trebuie făcute cîteva observații. Cele patru sisteme de coduri au fost înșiruite în ordinea descrescîndă a importanței și ponderii lor în determinarea atitudinii agentului-purtător al C_2 față de C_1. Fiind relativ autonome, întrucît sintetizează și exprimă diferite zone și laturi ale existenței și experienței sociale și individuale, aceste tipuri de convenții interacționează, se influențează și uneori chiar se condiționează reciproc; cea mai importantă relație dintre ele rezidă în faptul că sistemele de coduri *ulterioare* — în enumerarea de mai sus — se întemeiază pe cele *anterioare* (de exemplu, codurile estetice sînt influențate și relativ condiționate de cele ideologice, de cele ale modului de trai și de cele cognitive), sensul invers al influenței fiind mult mai puțin important. Așadar, în ordinea acestei enumerări codurile anterioare sînt mai *tari* decît cele ulterioare lor, adică sînt mai ferm și mai profund inculcate în conștiința subiecților, fiind totodată capabile să exercite (și exercită efectiv) o influență mai puternică asupra mentalității și atitudinilor axiologice ale respectivilor subiecți.

Caracterul, totuși, *relativ autonom* al acestor tipuri de coduri se relevă în faptul că ele pot condiționa în direcții diferite și, în unele cazuri, chiar divergente atitudinea perceptivă a destinatarului (agentul-purtător al C_2).

În sfîrșit, trebuie observat că și în interiorul fiecărui sistem, codurile se ierarhizează — unele fiind, în raport cu altele, coduri *tari* sau, dimpotrivă, coduri *slabe* — aceste ierarhii depinzînd de: **c.id.** — ierarhia intereselor individuale și, mai ales, sociale (cele mai puternice **c.id.** exprimînd interesele fundamentale de clasă, cerințele salvgardării ființei naționale etc.); **c.m.t.** — vechimea și trăinicia tradițiilor, caracterul motivațiilor (de exemplu: religioase sau nu), ierarhia componentelor modului de trai pe care respectivele coduri se grefează, adică măsura în care respectivele componente ale modului de trai afectează *nivelul* de trai; **c.cg.** — gradul de apropiere de codurile limbii (în cuprinsul căreia

tari sînt codurile denotative, cele conotative — subcodurile — fiind *slabe*), gradul de certitudine (eventual teoretică) a cunoștințelor, măsura în care respectivele cunoștințe se constituie într-un sistem, într-o concepție ș.a. În ceea ce privește sistemul **c.e.** — care ne interesează cu precădere aici — codurile sînt mai *tari* în măsura în care: a) s-au cristalizat pe baza unei experiențe sociale estetice mai largi și a unei tradiții mai îndelungate; b) pot funcționa drept coduri explicite și — aș spune — „explicitabile" (în sensul că pot fi susținute cu argumente logice); c) se corelează cu coduri *tari* din alte sisteme de coduri (de pildă, cu codurile lingvistice denotative). În perspectiva acestor precizări, apare limpede de ce *mimesis*-ul este cea mai puternică dintre convențiile artei.

Deosebirea existentă între coduri *tari* și coduri *slabe* joacă, după cum vom vedea, un rol important în mecanismul producerii kitsch-ului. Înainte de a „demonta" acest mecanism, o precizare (necesară) de alt ordin, întemeiată pe unele sugestii din textul lui L. Goldmann la care am făcut trimitere mai înainte. Într-un proces de comunicare în care mesajul depășește conștiința posibilă a destinatarului, sînt tipice două reacții ale acestuia: de *indiferență*, dacă mesajul este neutru axiologic (de pildă, dacă este strict gnoseologic); de *opoziție activă* (împotriva mesajului în cauză, împotriva altor mesaje provenind de la același emițător, împotriva emițătorului ca atare), dacă mesajul afectează tabla de valori a destinatarului.

Pornind de la aceste precizări se poate formula întrebarea: ce se întîmplă în cazul cînd, funcționînd ca mesaj, C_1 depășește conștiința posibilă a agentului-purtător al C_2? Efectele diferă de la un cîmp de valabilitate a unui sistem de coduri la altul și chiar în interiorul aceluiași „cîmp". În sfera de funcționare a fiecărui sistem de coduri, dintre cele patru enumerate în paginile anterioare, pot fi identificate cîteva fenomene caracteristice care au loc în situația menționată:

— În sfera **c.id.**: reacția negativă activă, contestarea valorii C_1, rezistență cu diverse mijloace, mergînd (eventual) pînă la lupta efectivă, armată, împotriva agenților-purtători ai C_1 (toate acestea stingherind și uneori chiar blocînd influența C_1 asupra C_2).

— În sfera **c.m.t.** se manifestă tendințe divergente: a) în zona implicațiilor ideologice: reacții negative, de rezistență, contestare etc.; b) în cea a „deschiderilor" către

latura civilizatorie a culturii către nivelul de trai material, este greu (aș zice chiar că e inadecvat) să se vorbească de o *conștiință posibilă*, dincolo de care mesajul nu mai este receptat și/sau acceptat, întrucît nu există un *prag* de netrecut al aspirațiilor privind nivelul de trai; așadar, distanțarea de conștiința reală înseamnă în acest caz: afirmația prestigiului C_1, apreciere pozitivă (eventual supraevaluare) a valorii C_1, de către agentul-purtător al C_2, larga disponibilitate și receptivitate a acestuia față de influența exercitată de C_1.

— În sfera **c.cg.**: mesajul tinde să devină „zgomot", ceea ce determină o rezistență pasivă sau atitudinea de indiferență a agentului-purtător al C_2; eventuala disponibilitate perceptivă tinde să se limiteze la o simplă curiozitate (dorința de a cunoaște, dar nu de a-și apropria valorile și codurile C_1).

— În sfera **c.e.**: reacții pluridirecționate, în funcție de ponderea pe care o au celelalte sisteme de coduri (avînd în vedere — pentru a utiliza un termen al esteticii tradiționale — dimensiunea *eteronomă* a sistemului **c.e.**).

Cele arătate conduc la concluzia că o conjunctură *maxim favorizantă* producerii unor alterări, de factură kitsch, a convențiilor estetice (din C_2), în procesul de semioză dintre două culturi, se realizează atunci cînd în ariile de funcționare a celor patru sisteme de coduri avem următoarele situații (ideale):

1) În sfera **c.id.**: distanță minimă între mesaj (C_1) și conștiința reală a destinatarului (agentul-purtător al C_2); adică, C_1 și forța social-politică al cărei exponent este și de care este promovată nu pun în pericol (eventual, dimpotrivă, favorizează) interesele destinatarului și mai cu seamă interesele fundamentale ale acestuia (cînd agentul-purtător al C_2 are o acută conștiință a faptului că C_1 și forța politică promotoare a acesteia pun în primejdie interesele sale sociale fundamentale, nu se constituie un șoc cultural generator de kitsch; dovadă: rezistența indienilor din America de Nord la impactul culturii de sorginte europeană).

2) În sfera **c.m.t.**: în zona „a" — situație similară cu cea din sfera **c.id.**; în zona „b" — distanța maximă cu putință între mesaj și conștiința reală a destinatarului.

3) În sfera **c.cg.**: C_1 se situează în „teritoriul" cuprins între conștiința reală și conștiința posibilă a destinatarului.

Depăşirea conştiinţei posibile, deşi — după cum am văzut — nu determină împotrivirea *activă* a acestuia, stinjeneşte totuşi dorinţa destinatarului de a „traduce" C_1, în sistemele de coduri ale C_2. Mai mult, o atare situaţie nu permite utilizarea **c.cg.** în perceperea componentei estetice a C_1; căci pentru înţelegerea mecanismului producerii fenomenului kitsch, este absolut indispensabil să avem în vedere faptul că *o mare parte din codurile cognitive ale* C_2 *funcţionează drept coduri* **tari** *în comportamentul estetic al destinatarului faţă de mesajul receptat* (C_1).

4) În sfera **c.e.**: C_1 depăşeşte conştiinţa posibilă a agenţilor-purtători ai C_2 (*condiţie absolut obligatorie*), încît influenţa — ca relaţie semiotică — exercitată de C_1 produce destructurări în sistemul C_2, în speţă alterări ale convenţiilor estetice.

O atitudine perceptivă de tip kitsch este deci efectul unei duble determinaţii: *pe de o parte* — o accentuată dorinţă a subiectului (individual sau colectiv), care este purtător al C_2, de a-şi apropria valorile noii culturi (în virtutea prestigiului acesteia), impuls ce se corelează cu tendinţa de a acorda mesajului receptat privilegiul exemplarităţii, subordonînd propriile criterii de evaluare celor pe care destinatarul consideră că le detectează în caracteristicile acestui mesaj: *pe de altă parte* — imposibilitatea unei decodificări adecvate a componentei estetice a textului, datorită unei accentuate noncoincidenţe, chiar a eterogenităţii convenţiilor estetice ale celor două culturi. Această dublă determinaţie confirmă însemnătatea clasificării codurilor şi sistemelor de coduri în cele două categorii corelative mai înainte menţionate: *tari* şi *slabe*. Căci, întrucît arta aparţine lumii valorilor faptul că oferta cultural-artistică a culturii mai puternice (C_1) depăşeşte conştiinţa posibilă a subiecţilor purtători ai C_2 (în exemplul abstract, dat mai înainte, de conjunctură maxim favorizantă producerii kitsch-ului) ar trebui să genereze împotrivirea activă a destinatarului faţă de mesaj şi de emiţător. Reacţia nu se petrece datorită ierarhiei dintre codurile ideologice şi convenţiile estetice, din perspectiva opoziţiei *coduri tari* vs *coduri slabe* (ierarhie dublată de imprejurarea că, în virtutea situaţiei din zonele **c.id.** şi **c.m.t.**, C_1 exercită o adevărată fascinaţie faţă de subiecţii purtători ai C_2).

Pentru agentul purtător al C_2, noua cultură cu care el vine în contact (C_1) constituie o realitate semiologică străină,

un text „scris" într-o altă „limbă". Atitudinea spontană pe care o adoptă este aceea de a dubla ipostaza de „lector", cu cea de „traducător". Este vorba de un traducător sui-generis, dintr-o limbă pe care nu o cunoaște sau o cunoaște foarte puțin, un traducător care „operează" pe un tip de texte (estetice) refractare la orice încercare de transpunere într-un alt sistem de coduri, în virtutea imanenței semnificației în expresie, a semantizării substanței expresiei etc.

Orice traducere — chiar dacă este o reconvertire *creatoare* a semnificației textului într-un alt limbaj, adică o adaptare sau transpozare — se realizează sacrificîndu-se ceva din încărcătura de semnificații a textului inițial. Pierderile au loc în primul rînd la și începînd cu semnificațiile conotative, cu nuanțele semantice care rezultă, de pildă, din distribuția elementelor constitutive ale textului, distribuție ce îi conferă o anumită expresivitate. Jean-Paul Vinay arată în acest sens că — în cazul în care nu se urmărește păstrarea valorilor sugestive ale limbii — o traducere este mai ușoară dacă cele două limbi (*din* și *în* care se efectuează traducerea) sînt îndepărtate, deoarece cu cît asemănările dintre respectivele limbi sînt mai puține, cu atît traducătorul se simte mai liber față de formă [7].

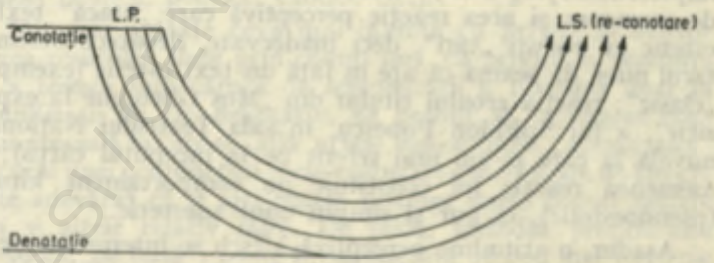
Această „libertate (în fond: indiferență) față de formă" implică de fapt renunțarea — de regulă nu totală, ci parțială — la utilizarea subcodurilor conotative (care sînt coduri *slabe*) operația de decodaj centrîndu-se pe semnificațiile decelabile prin codurile denotative (care sînt coduri *tari*). Se poate enunța, pornind de la cele arătate mai sus, următoarea regulă generală a comportamentului semiotic: *dacă un text se situează la nivelul conștiinței posibile a destinatarului și mai cu seamă dacă depășește acest nivel, în actul de decodaj are loc o corespunzătoare renunțare la codurile* slabe *și o retranșare a destinatarului către codurile* tari ; și cu cît va fi mai mare dificultatea în care se află destinatarul, cu atît va fi mai puternică tentativa acestuia de a recurge, în actul receptării, la codurile *tari*. De fapt, într-o încercare de a transpune un mesaj dintr-un limbaj în altul, codurile *tari* sînt întotdeauna un factor de reglare a procesului, o prezență latentă care devine foarte activă în momentele de dificultate. Dar există deosebiri importante între diferitele tipuri de transpuneri și, în acest sens, ni se par revelatoare deosebirile între

[7] VINAY, Jean Paul, *La traduction humaine*, în vol. colectiv „Le langage", sub red. André Martinet, Gallimard, Paris, 1968, p. 735.

transpozare sau *adaptare*, pe de o parte, şi *traducerea curentă* sau *atitudinea perceptivă kitsch* — pe de alta.

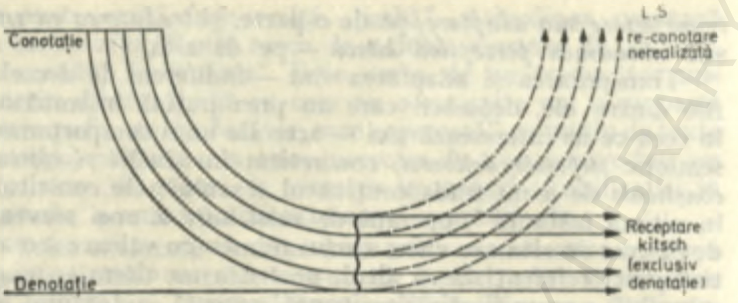
Transpozarea şi adaptarea sînt — indiferent de deosebirile dintre ele, deosebiri care au prea puţină însemnătate în ceea ce ne interesează aici — acte ale unui comportament semiotic *superior deliberat*, concretizat în *căutări şi eforturi conştiente* de a nu trăda conţinutul textului; ele constituie, în ultimă instanţă [8], operaţii de *substituire* a unei secvenţe de discurs cu alta sau chiar a unui termen cu valoare semantică strict referenţială cu altul, pentru a nu altera — pe cît e posibil — semnificaţia dominantă, regentă, a textului. În cazul textelor care prezintă interes în primul rînd prin valorile lor conotative (de pildă, poeziile) procesul transpunerii implică „trecerea" (cel puţin parţială) a semnificaţiilor pe care le are textul în *„limbajul de plecare"* (*l.p.*) prin zona denotaţiei şi efortul de a „re-construi" aura de conotaţii cu mijloacele *„limbajului de sosire"* (*l.s.*). Cu cît mai puţine valori semantice vor rămîne „prizoniere" ale denotaţiei, cu atît mai izbutită va fi transpunerea, adică *re-crearea* textului într-o altă limbă.

Atitudinea perceptivă kitsch şi traducerea curentă sînt, dimpotrivă, comportamente semiotice *spontane*, guvernate de impulsul minimului efort. Cu excepţii de ordinul întîmplării, semnificaţiile conotative sînt fie nesesizate (atitudinea kitsch), fie neglijate (traducerea curentă), iar în măsura în care sînt observate şi luate în considerare, acestea nu numai că sînt aduse *către*, dar chiar şi rămîn *în* zona denotaţiei. (A se compara schema traducerii unui text poetic cu cea ilustrînd o receptare-kitsch a unui text estetic). Iar dacă unele dintre



Schema „mecanismului" traducerii (= transpozării într-o altă limbă) a unui text poetic

[8] *Idem*, subcapitolele: „La transpoziţie" şi „L'adaptation".



Receptarea de factură kitsch a unui text estetic

conotații ajung în *l.s.* faptul nu este rezultatul unui efort de „re-construcție" semiologică. Atît traducerea curentă cît și atitudinea kitsch sînt procese reductive, simplificatoare. (Hermann István caracterizează cu justețe kitsch-ul drept „logică reductivă"). Firește, deosebirile dintre ele sînt esențiale: *prima* are ca obiect un text cu semnificații prevalent logico-discursive și, ca atare, transpunerea în alt sistem de coduri poate fi corectă și eficientă chiar dacă sînt sacrificate elementele de sugestie, conotațiile; *cea de-a doua* vizează textele estetice ca texte estetice, cărora le aplică spontan și inadecvat coduri *tari*, ceea ce împiedică tocmai transferarea semnificațiilor specifice (estetice), *încercarea soldîndu-se cu un eșec, dar — totodată — cu iluzia izbînzii.*

Atitudinea cuiva care declară că „nu-i place" sau că „nu înțelege" o creație artistică valoroasă, unanim apreciată, nu este o atitudine kitsch *(o „conștiință de sine kitsch" este o imposibilitate flagrantă)*. În afara acestui fenomen se situează de asemenea și acea reacție perceptivă care „atacă" textul estetic cu coduri „tari", deci inadecvate, deoarece destinatarul nu-și dă seama că are în față un text estetic (exemplu „clasic": reacția eroului titular din „Moș Gheorghe la expoziție", a lui Spiridon Popescu, în sala Teatrului Național, nuvelă la care m-am mai referit pe la începutul cărții); o asemenea reacție nu constituie un comportament kitsch (pseudoestetic), ci pur și simplu unul anestetic.

Așadar, o atitudine perceptivă kitsch se întemeiază pe o serie de substituiri și reducții al căror sens general este — cum s-a arătat — eludarea codurilor *slabe* și utilizarea (inadecvată și abuzivă) a codurilor *tari*. Astfel, subcodurile estetice sînt substituite (în cazul literaturii și în general al artelor

care folosesc cuvîntul) prin coduri lingvistice denotative; încărcătura semantică a textelor este redusă în mare măsură la semnificaţiile explicite; individualitatea şi unicitatea personajelor este sacrificată în favoarea încadrării lor în tipuri sociologic determinabile; desfăşurarea naraţiunii este redusă la intrigă; universul cromatic — la culori (ignorînd nuanţele); culorile sînt percepute doar în dependenţa lor de desen; eticitatea artei este înţeleasă ca atitudine moralizatoare; reflectarea artistică este subordonată similitudinii directe; structurile semantice de profunzime ale textului sînt nesocotite în favoarea celor superficiale etc.

Elementul comun tuturor acestor forme de manifestare a kitsch-ului îl constituie faptul că „logica reductivă" (specifică fenomenului) intervine, în aceste cazuri, direct şi evident. Există însă şi modalităţi indirecte şi mai „ascunse" de implicare a acestei „logici" în geneza kitsch-ului (ca obiect, situaţie, atitudine etc.). Excesul de mijloace, supralicitarea, tehnica aglomerării — căi către kitsch despre care vorbesc mulţi autori — par a fi, la prima vedere, exact inversul „logicii" menţionate. De fapt, urmărindu-se (pe atari căi) provocarea *obligatorie* a unei *anumite* reacţii afective (vezi melodramele), se urmăreşte implicit şi micşorarea deschiderii semantice a operei, ca şi restringerea libertăţii de decodaj a destinatarului. De ideea „logicii reductive" poate fi legată şi încercarea făcută de un cercetător englez de a interpreta kitsch-ul ca pe un fenomen de *parazitism* [9]. Ipoteza este fertilă cu condiţia de a lărgi cumva perspectiva în sensul că „organismul" parazitat de kitsch este, de cele mai multe ori, nu arta, ci felurite valori extra-estetice ce se bucură de un anumit prestigiu în respectivul mediu socio-cultural (valori istorice, politice, exotice etc.).

Dar cele arătate ceva mai înainte cu privire la substituirea codurilor *slabe* prin coduri *tari*, cu privire la tendinţa de a reduce încărcătura de semnificaţii a textului doar la semnificaţii de tip denotativ, ne permit să înţelegem condiţia specială în care se află artele aşa-numite „asemantice" în cazul unei conjuncturi socio-culturale generatoare de kitsch. Este adevărat că şi aici putem distinge unele coduri relativ *tari* şi altele relativ *slabe*. De pildă, melodia propriu-zisă (melodia „de bază") poate fi considerată un cod mai puternic în comparaţie cu efectele sonore care rezultă din corelarea

[9] CRICK, Philip, *Kitsch*, în „The British Journal of Aesthetics" Volume 23, Number 1—2, Winter 1983.

contribuţiilor diferitelor „partide" ale formaţiei de interpreţi. Numai că textele de acest fel au — cum arată I. Lotman [10] — *o semnificaţie cu un caracter relaţional*. Adică, în timp ce, de pildă, în textele care utilizează limbajul curent (iau exemplu cel mai clar, dar cele spuse se aplică *mutatis mutandis* şi în cazul altor texte estetice) avem două lanţuri de structuri — unul situat în planul expresiei, celălalt situat în planul conţinutului, fiecare intersecţie a celor două laturi într-un punct comun fiind un semn — iar semnificaţia se dezvăluie prin transformarea unuia dintre aceste sisteme în celălalt (ceea ce I. Lotman denumeşte *recodificare externă*), în cazul textelor muzicale (fără text lingvistic) sau al celor matematice semnificaţia se realizează nu prin apropierea a două lanţuri structuri, ci în interiorul aceluiaşi sistem *(recodificarea internă)*; aici conţinutul unităţilor constitutive ale textului nu decurge din legăturile acestor entităţi cu elemente constitutive aparţinînd altor lanţuri-structuri, ci numai din poziţia lor în sistemul în care se află (ca în ecuaţia $a = b + c$). Aşadar, în astfel de situaţii nu există posibilitatea de a sacrifica semnificaţiile conotative (care sînt accentuat contextuale) în favoarea celor denotative (relativ a-contextuale), deci de a „trece" semnificaţiile conotative prin „zona denotaţiei", pentru ca, eventual să rămînă în această zonă. De aceea muzica este într-o mai mică măsură terenul de manifestare a unei atitudini kitsch. Această atitudine se manifestă totuşi, de pildă, prin accentuarea raporturilor contrastante ale configuraţiei fluxului sonor (raporturile de contrast sînt mai tari în comparaţie cu cele complementare) şi în general prin „îngroşarea" interpretării (vezi, de exemplu, „interpretările" lăutăreşti ale *Baladei* lui Ciprian Porumbescu, oferite „onor publicului" de către unele orchestre din restaurante). De aceea, mai cu seamă în cazul compoziţiilor muzicale fără text lingvistic, dacă mesajul din C^1 depăşeşte conştiinţa posibilă a destinatarului din C^2, el rămîne de obicei o realitate străină, neabordată. Imposibilitatea retranşării pe codurile *tari* micşorează pînă la totală eliminare şansele iluziei unui decodaj adecvat.

Modelul semiotic al atitudinii perceptive kitsch schiţat în aceste pagini vizează cu precădere un anumit tip de kitsch şi anume cel aşa-numit „democratic". El este în mare măsură

[10] LOTMAN, I., *Problema semnificaţiilor în sistemele modelatoare secunde*, trad. rom., în vol. colectiv „Poetică şi stilistică — orientări moderne", Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 345 şi urm.

valabil şi în cazul kitsch-ului „aristocratic", de pildă în partea referitoare la factorii de geneză şi chiar în unele afirmaţii privind caracteristicile generale ale unui comportament kitsch. Există însă cîteva deosebiri pe care mă mulţumesc doar să le semnalez. Astfel, în timp ce în primul caz (kitsch-ul „democratic") este vorba de un comportament *sincer*, în sensul că dorinţa de integrare în noul univers cultural, de a asimila valorile artistice ale acestuia, are o motivaţie dominant (sau chiar exclusiv) estetică, în cel de-al doilea caz (kitsch-ul „aristocratic") este vorba de *snobism* şi *disimulare*. *Iluzia* asimilării noii culturi la care m-am referit mai înainte este adesea înlocuită cu *pretenţia ipocrită* în acest sens. Spontana retranşare pe codurile *tari* va fi înlocuită cu mimarea aplicării codurilor conotative. Iată de ce, kitsch-ul „aristocratic" nu manifestă reticenţele menţionate mai înainte faţă de textele a căror semnificaţie are un caracter relaţional (ci, dimpotrivă, va manifesta chiar o oarecare preferinţă, deoarece în astfel de cazuri este mai greu de separat entuziasmul bazat pe o înţelegere adecvată a operei, de extazierea snobă).

A încheia, printr-un set de concluzii, un studiu care este de analiză strict teoretică şi în care, în plus, autorul încearcă să contureze un punct de vedere propriu în tema abordată, este oarecum riscant. Întregul text poate dobîndi retroactiv o „aură" didactică, iar în măsura în care concluziile stipulate vizează, fie şi indirect, adoptarea unei atitudini conştiente şi active faţă de fenomenul studiat, totul începe să semene vag cu un fel de „plan de măsuri".

Şi, totuşi, acest capitol are (cred) nevoie de cîteva succinte observaţii finale.

Mă gîndesc, de pildă, la o idee ce decurge nemijlocit din examinarea genezei kitsch-ului. Dacă această formă de poluare estetică nu poate fi satisfăcător explicată investigînd doar determinaţiile şi mecanismele interne ale vieţii artistice, dacă este deci absolut necesar să extindem cercetarea la contextul socio-cultural — întrucît, aşa cum m-am străduit să demonstrez, aici se află cauzele principale şi ultime ale fenomenului — înseamnă că răspîndirea exponenţială a kitsch-ului în ţara noastră, în ultimele 3—4 decenii, nu poate fi pusă în primul rînd (sau: numai) pe seama unor neajunsuri din activitatea de educaţie estetică a publicului. Există factori obiectivi care au favorizat şi, în ultimă instanţă, au determinat procesul. Unii dintre aceş.ia (de pildă,

„explozia" mass-mediilor) țin de anumite trăsături generale ale civilizației contemporane; alții sînt — cel puțin în anumite privințe și implicații (ritmul industrializării, dezvoltarea navetismului, amploarea fenomenului urbanizării ș.a.) — legați de evoluția istorică a țării noastre în perioada de după cel de-al doilea război mondial. Efectul cel mai important, pe planul vieții noastre spirituale, al împletirii tuturor acestor factori îl constituie impactul deosebit de puternic al culturii urbane asupra celei rurale (deci un *șoc cultural*). Însemnătatea acestor cauze și condiționări obiective nu a scăpat nici unuia dintre cei care, în mișcarea noastră de idei, s-au ocupat de această problemă. Procesul a fost analizat pe larg, cu multă pătrundere, într-o carte a lui Grigore Smeu apărută pe la începutul anilor '70 și care este cea mai bună lucrare de diagnoză privind prezența kitsch-ului în viața noastră spirituală; mai precis: în cultura rurală [11]. Exemplificîndu-și opiniile cu date culese dintr-o cercetare de teren efectuată în nordul Olteniei, Gr. Smeu atrage atenția asupra nivelului alarmant la care s-a ajuns în poluarea vieții culturale de la sate, analizează cauzele sociale (obiective) care îl determină și factorii subiectivi care îl favorizează, pune în evidență diversitatea formelor de manifestare a kitsch-ului. (Aglomerarea de forme și culori; exagerarea contrastelor cromatice; renunțarea la stilizare, în favoarea unui mimesis rudimentar; decorativism strident etc. Se poate însă lesne observa că toate aceste forme se supun unei „logici reductive").

O altă observație ce se impune în finalul acestui capitol își are punctul de plecare într-o întrebare: este oare kitsch-ul o fatalitate? Depinde. Dacă în accepțiunea dată ultimului termen accentul cade pe ideea de inevitabilitate, răspunsul este categoric afirmativ. Nu numai la noi, dar într-o bună parte dintre regiunile populate ale Terrei cauzele și circumstanțele sînt atît de puternice (firește, ele nu sînt absolut aceleași în fiecare țară), încît geneza și proliferarea kitsch-ului nu pot fi total blocate. De fapt, în momentul în care o cultură devine conștientă de prezența nocivă și de primejdia proliferării kitsch-ului, acesta deja s-a și răspîndit și consolidat, a și cuprins pături statistic și cultural semnificative ale publicului, și-a și creat mecanisme de autoreproducere și autopromovare adecvate realității socio-culturale respective etc., iar eradicarea lui a și devenit practic imposibilă.

[11] SMEU, Grigore, *Repere estetice în satul românesc*, Editura Albatros, București, 1973.

Dar dacă vocabula „fatalitate" este înțeleasă mai cu seamă în sens de neputință a omului de a interveni, într-un fel sau altul, în desfășurarea evenimentelor, concluzia este cu totul alta. Nu vreau să repet aici ceea ce se poate găsi în oricare curs universitar de filosofie marxistă, la capitolul consacrat determinismului social, în legătură cu raportul dintre obiectiv și subiectiv în procesele social-istorice. Este însă cazul să reamintesc de rolul cu totul deosebit ce revine subiectului în întemeierea esteticului, de statutul privilegiat al destinatarului în orice proces de comunicare, dar mai ales în procesele de comunicare care angajează valorile artei, precum și să reamintesc de faptul că — dacă, în principiu, nu poate exista subiect kitsch fără obiect kitsch (și nici invers) — geneza istorică a kitsch-ului *începe* printr-o alterare a atitudinii perceptive a subiectului estetic, în contact cu o anumită ofertă cultural-artistică, deci *începe prin constituirea subiectului-kitsch*. Toate acestea nu au o importanță atît de mare încît eliminarea fenomenului în cauză să fie posibilă (fie și numai *teoretic* posibilă) atîta vreme cît în respectiva societate persistă factorii obiectivi care îl generează și îl favorizează. Dar rolul deosebit ce revine subiectului în aria esteticului (și, în particular, în cea a kitsch-ului) reprezintă un neîndoielnic punct de sprijin pentru *posibilitatea reală* ca, printr-o acțiune energică și perseverentă de educație, această formă de poluare estetică să fie cît de cît limitată, ținută sub control.

De aici utilitatea elaborării unei strategii anti-kitsch, problemă aproape la fel de greu de rezolvat ca și transpunerea efectivă în viață a soluțiilor adoptate. De altfel, după cum se știe, lucrările care se ocupă de impactul civilizației contemporane asupra condiției umane și care încîntă prin sagacitatea analizei și diagnozei, dezamăgesc la capitolul consacrat remediilor; afirmația este valabilă și în cazul cercetărilor privind fenomenul kitsch, inclusiv în cazul celor întreprinse în mișcarea de idei din țara noastră. Explicația nu poate fi alta decît aceea că, de fapt, remedii general valabile, radicale, cu eficiență garantată nici nu există. Nu ar rămîne deci decît calea întocmirii unor programe anti-kitsch cu valabilitate restrînsă, axate pe obiective strict delimitate (cum ar fi combaterea *anumitor* surse și forme de kitsch), adresate anumitor categorii de subiecți etc. deci programe mobile, particulare și particularizate, diferențiate în funcție de obiectivele și circumstanțele concrete ale acțiunii.

Este de la sine înțeles că elaborarea unor astfel de programe trebuie să beneficieze de sprijinul gîndirii teoretice, sprijin materializat mai ales în rezultatele furnizate de investigațiile științifice întreprinse de specialiști din diferite ramuri ale sociologiei, psihologiei, teoriei comunicațiilor ș.a. Aportul, în acest sens, al teoriei generale a artei se cam rezumă inevitabil la formularea unor principii, care să fundamenteze o orientare strategică eficientă pentru programele anti-kitsch menționate. Un atare principiu îl constituie, de pildă, ideea că acțiunea educațională anti-kitsch trebuie, în egală măsură, să se integreze organic în ansamblul procesului de educație estetică, iar pe de altă parte să nu fie pur și simplu „dizolvată" în acest proces; între combaterea kitsch-ului și cea a prostului gust există același raport (comparație permisă de vreme ce una dintre caracterizările fenomenului reia formula celebră: „opium pentru popor") ca între lupta dusă împotriva traficanților de droguri și cea dusă contra delincvenței în general. Mergînd în continuare pe linia comparațiilor menite să aducă un spor de limpezime opiniei exprimate, se impune afirmația că încadrarea combaterii kitsch-ului în procesul mai cuprinzător al întregii educații estetice este în aceeași măsură și din aceleași motive necesară ca și încadrarea acesteia din urmă în activitatea generală de instrucție și educație. Cel mai prielnic teren pentru înflorirea kitsch-ului îl constituie semidoctismul, educația în genere făcută doar „pe jumătate". Nu există vreun „vaccin" care să garanteze cuiva deplină imunitate față de „microbul" kitsch-ului, dar rezistența la boală este direct proporțională cu altitudinea spirituală (cea intelectuală, în particular) a persoanei în cauză.

Combaterea eficientă a kitsch-ului reclamă deci o lărgire a preocupărilor și activității educative cu mult peste limitele (și ele labile) ale acestei forme de poluare estetică și chiar cu mult peste limitele esteticului în general. Promovarea tăruitoare a marilor valori artistice este principala și cea mai eficientă armă în lupta împotriva kitsch-ului, dar ea singură se dovedește neîndestulătoare. Cultivarea gustului estetic este imposibilă fără înălțare morală și fără (în condițiile vieții culturale contemporane) lărgirea continuă a orizontului cunoașterii. Și dacă kitsch-ul dă înapoi în primul rînd în fața artei autentice, explicația trebuie căutată în împrejurarea că (așa cum am mai afirmat) arta îl exprimă pe om, i se adresează acestuia și îl solicită omnilateral, în totalitatea determinațiilor sale, ca om integral.

Cele de mai sus pun în lumină dificultatea disocierii între elementele prin care programele anti-kitsch se integrează în procesul general al educației estetice și cele prin care respectivele programe pot și trebuie să-și păstreze specificul. În rîndul elementelor din ultima categorie trebuie semnalată — din perspectivă teoretico-estetică generală — însemnătatea cu totul deosebită ce revine în acest caz principiului așa-numitei propagande „în două trepte", deci diferențierii acțiunilor după cum acestea se adresează *marelui public* sau, dimpotrivă, *liderilor de opinie*. În măsura în care vizează prima categorie de subiecți, combaterea kitsch-ului nu ridică probleme speciale, pe planul formelor și metodelor utilizate, față de ceea ce se știe din activitatea generală de educație estetică. Lucrurile se schimbă radical cînd acțiunea îi are în vedere pe liderii de opinie.

În raport cu prostul gust în general, kitsch-ul (în accepțiunea dată termenului în acest capitol) poate fi mai lesne și cu mai multă siguranță identificat, poate fi mai clar explicat, pe baza unor date certe privind dinamica socială și reflexul acesteia în lumea spiritului. Și cum termenul este atît de încărcat de semnificații peiorative încît (cum spuneam) o atitudine kitsch conștientă de sine este o imposibilitate, înseamnă că însăși circulația cuvîntului poate contribui la contracararea fenomenului ca atare. Nu cred că un om cu o oarecare pregătire cultural-intelectuală (să zicem, de nivelul unui absolvent de facultate, indiferent de profilul acesteia), care a citit cîteva studii despre kitsch, se va mai da în vînt după carpete tip „Răpirea din serai" sau după „pictura de gang".

Cunoașterea — mă refer la cea specifică gîndirii dianoetice — contribuie la formarea convingerilor și a unui curent de atitudine militantă anti-kisch, în mediul liderilor de opinie, numai dacă ea se menține la un anume nivel de rafinare teoretică. Situat mai jos pe acest prag, argumentul logic și în general apelul la gîndirea discursivă nu numai că-și pierd eficiența formativ-estetică scontată, dar pot exercita și o influență inversă, alimentînd „logica reductivă" proprie fenomenului în cauză sau permițînd înscăunarea arbitrarului în sancționarea drept *kitsch !* a diverselor fapte estetice (ceea ce conduce frecvent la confundarea kitsch-ului cu orice ofertă cultural-artistică accentuat recreativă, deci la tendința de a elimina din viața artistică — *lato sensu* — multe surse și forme de delectare estetică; astfel lupta împotriva kitsch-ului devine o obligație indezirabilă). Mai trebuie precizat că

rafinarea teoretică la care m-am referit nu înseamnă elaborarea unor modele și desfășurarea unor argumentări extrem de complicate, de sofisticate și de docte, accesibile doar unei restrinse categorii de specialiști, ci grija față de nuanțe, preocuparea pentru evitarea simplificărilor, luarea în considerare a multiplelor surse, forme și efecte (unele contradictorii) ale kitsch-ului. Căci dacă nu se acordă atenția cuvenită întrepătrunderilor acestuia cu arta propriu-zisă, nu se va înțelege, de pildă, nici statutul incert — din perspectiva opoziției: kitsch *vs* artă — al unor producții și produse estetice (opereta, bibelourile), nici faptul că în anumite condiții incriminatul kitsch poate constitui o cale (nu cea mai indicată, totuși) către adevărata artă. Sau: dacă în analiza atitudinii kitsch nu se apelează cu competență la cîștigurile cugetării teoretice privind sursele și esența emoției estetice, nu se va înțelege, între altele, de ce kitsch-ul nu poate contribui efectiv la educația morală, civică, patriotică etc. a publicului, chiar dacă respectivele producții literare, cinematografice ș.a. parazitează — prin subiect, acțiune etc. — pe astfel de valori; după cum nu se va putea înțelege de ce un obiect (un obiect de artizanat, să zicem) care, judecat ca atare, este un exemplu cras de kitsch, poate avea o funcționalitate estetică pozitivă pentru o anumită persoană, căreia îi amintește, de pildă, de contactul pe care l-a avut cu viața culturală a unei alte țări, pe care a vizitat-o cîndva.

Enumerarea unor astfel de exemple-argument, menite să susțină teza rolului ce revine cunoașterii teoretice în combaterea kitsch-ului, ar putea fi mult continuată. Atari clarificări se opresc însă la nivelul liderilor de opinie, iar adevărata luptă împotriva acestei forme de poluare spirituală se duce dincolo de acest nivel, în marele public. Problemele care se ridică de aici încolo nu țin însă, cum am sugerat deja, atît de perspectiva teoretico-estetică generală, cît de un demers pluridisciplinar, de acțiunea conjugată a unor discipline relativ mai particulare.

Combaterea kitsch-ului nu-i o simplă bătălie, oricît de dură ne-am imagina-o, ci un război lung și greu, care nu se poate încheia într-un viitor previzibil. Dar se va încheia oare vreodată? Problema rămîne deschisă.

3. RESTRUCTURARE, VALOARE ŞI SPECIFIC NAŢIONAL ÎN ARTA ORGANIZĂRII SPAŢIULUI

Principalele puncte de plecare şi de sprijin în examinarea corelaţiilor stipulate în titlul de mai sus sînt opiniile exprimate anterior cu privire la specificul arhitecturii ca artă (în capitolul „Estetic şi artistic; temeiuri şi forme ale gradualităţii") şi cu privire la „paradoxul axiologic" al artei (în capitolul „Regîndind ideea de *comandă socială*"). Nu o să repet tezele susţinute şi argumentele invocate acolo, dar reluarea anumitor afirmaţii este inevitabilă.

Aşa cum am mai arătat, arhitectura este, înainte de orice altceva, *un mod de organizare a spaţiului* pentru satisfacerea unor anumite cerinţe (de ordin funcţional-utilitar şi estetic), prin activitatea desfăşurată în acest scop luînd fiinţă un spaţiu artificial specific, *spaţiul arhitectural*.

Arta arhitecturii nefiind în esenţă altceva decît însăşi arhitectura în ipostaza ei majoră, realizată la un nivel superior, înseamnă că în afara ideii de *spaţiu arhitectural* — ca spaţiu tridimensional, produs al acţiunii umane, a cărui finalitate se regăseşte în structura lui — nu vom putea discuta valenţele estetice ale unui obiect de arhitectură. Reiau spusele lui Ingarden: „calităţile estetic valoroase specifice pentru opera arhitectonică, se află în stratul obiectual" [1]. Există şi calităţi estetic valoroase care aparţin aspectului strict exterior al clădirii (denumite de către autor „imagini")

[1] INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 247.

dar acestea „nu trebuie să joace un rol *autonom, suveran* în ansamblul operei", funcția lor principală și specifică fiind „de *a da la iveală* sau de a-i *înfățișa* privitorului clădirea însăși, structura ei spațială cu fracționarea sa imanentă" [2]; așa stînd lucrurile, înseamnă că *în opțiunile și soluțiile privind delimitarea, articularea și structurarea spațiului se află sursele și factorii specifici de artisticitate ai operei arhitectonice*. Această „zonă" este deci *terenul de manifestare a creativității* și spiritului novator, aici se află rădăcinile principale ale stilurilor, aici trebuie căutate *autentica originalitate*, veritabila pecete a epocii etc. Și aprecierile de valoare trebuie să se întemeieze pe examinarea soluțiilor și proceselor din această „zonă". A judeca valoarea estetică a unei opere sau a unei întregi mișcări în domeniu, centrînd analiza pe elementele din aspectul strict exterior al edificiilor, ignorînd sau punînd pe un plan secundar pe cele din care se constituie spațiul arhitectural, ar fi o eroare la fel de grosolană ca aceea pe care ar săvîrși-o critic literar formulînd aprecieri despre un roman de tip balzacian după criterii utilizabile, să zicem, în cazul poeziei simboliste.

În sprijinul celor afirmate pot fi invocate convingătoare argumente de ordin teoretico-estetic general.

Folosind drept sugestie metodologică sistematizarea tipurilor de limbaje propusă de Solomon Marcus — la care m-am mai referit și mai înainte și potrivit căreia există patru tipuri principale de limbaje: muzical, poetic, uzual, științific [3] — poate fi statuată o succesiune analogă a ramurilor artei. Urmînd același sens ca și autorul citat, în punctul de plecare s-ar afla muzica și pictura abstractă, iar la celălalt capăt al enumerării — romanul de factură balzaciană. În această succesiune, ordinea este dată de modificarea ponderii unor caracteristici din care, pentru problemele pe care intenționez să le iau aici în discuție, prezintă interes mai cu seamă următoarele: diminuarea treptată a omonomiei și conotativității, ca sporirea corespunzătoare a sinonimiei și, respectiv, a ponderii denotației; scăderea importanței autoreflexivității textului ca sursă de artisticitate și creșterea importanței, în același sens, a unor elemente de gîndire discursivă; diminuarea rolului pe care îl joacă substanța expresiei ca fact o

[2] *Ibidem*, p. 249.
[3] MARCUS, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei R.S.R. București, 1970, p. 23.

estetic şi concomitenta lărgire a posibilităţii de a transpoza semnificaţiile estetice de pe un suport material, pe altul.

Proporţia şi modul în care se corelează astfel de parametri dau esenţa şi specificul diverselor ramuri, curente şi stiluri din creaţia de frumos. În fiecare dintre acestea există anumite paliere, straturi, nivele de articulare a operei etc., în care sălăşluiesc cele mai importante surse de artisticitate, în care se află principalii constituenţi ai valorii estetice, din care demarează şi în care se manifestă (cu prioritate) autentica inovaţie artistică. *Originalitatea unei creaţii sau a unui stil trebuie apreciată după amploarea şi radicalitatea restructurărilor operate tocmai în această „zonă" esenţială şi definitorie pentru fiecare ramură şi mişcare artistică în parte.*

După cum am mai arătat, ceva mai înainte, această „zonă" este — în cazul arhitecturii — spaţiul arhitectural. Asupra acestuia trebuie concentrată întreaga atenţie în orice încercare de a înţelege esenţa şi dinamica proceselor din respectivul domeniu.

Ceea ce caracterizează în primul rînd spaţiul arhitectural este deosebita lui *complexitate*. Într-o interesantă tentativă de definire, un cercetător francez (A. Renier) simte nevoia să arate mai cu seamă ce *nu este* acest produs al acţiunii umane. Astfel, el precizează că acest spaţiu nu este cel al geometrului adept al lui Euclid, nici cel al plasticianului, cel al inginerului, cel al specialistului în „ştiinţe umane" şi nici chiar cel al arhitectului, care „crezînd că depăşeşte neajunsurile altor abordări particulare, ar vedea elaborarea cu răbdare a sistemului său formal drept ţelul unic al întregii acţiuni întreprinse" [4]. Neaparţinînd (în exclusivitate) nici unuia dintre profesioniştii care se ocupă de el, spaţiul arhitectural le aparţine tuturor împreună, fiind creuzetul în care se topesc şi se contopesc cele mai diferite intenţii, motivaţii, activităţi specializate, interese, aşteptări, pretenţii etc., toate acestea convertindu-se în semnificaţii.

De notat că, în enumerarea evocată mai sus, A. Renier nu-l menţionează expres pe estetician (prin „specialistul în ştiinţe umane" autorul îl subînţelege pe psiho-sociolog). Omisiune întrucîtva îndreptăţită, întrucît esteticianul ar putea fi considerat — în acest context — drept o „dublură teoretică" a arhitectului; căci esteticul nici nu există în stare pură, nici nu e o simplă însuşire (a obiectului, a raportării noastre la

[4] RENIER, A., *Nature et lecture de l'espace architectural*, în „Semiotique de l'espace", Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1979, p. 53.

obiect) separată de celelalte, ci se constituie ca o sinteză specifică a unui larg evantai de funcţii, semnificaţii, valori etc. De aceea, orice perspectivă unilaterală, simplificatoare asupra spaţiului arhitectural — fie în analiza teoretică, fie în activitatea practică — afectează negativ înţelegerea şi, respectiv, afirmarea efectivă a arhitecturii ca artă.

O astfel de perspectivă ne propune Bruno Zevi care identifică arhitectura cu spaţiul interior, argumentînd că prin arhitectură trebuie să înţelegem nu „recipientul", ci „conţinutul" acestuia, susţinînd că şi problema valorii estetice specifice arhitecturii se pune numai cu privire la acest spaţiu şi declarînd că „tot ceea ce nu are spaţiu interior nu este arhitectură" [5]. Acest punct de vedere mi se pare inacceptabil nu numai pentru că (aşa cum se arată în nota din josul acestei pagini) reprezintă o eronată circumscriere a domeniului, ci şi întrucît amputează setul valenţelor şi resurselor estetice ale operei arhitectonice. Umberto Eco a observat cu justeţe că un băţ înfipt în pămînt (cu scopul, de pildă, de a servi drept reper) conferă o nouă semnificaţie *spaţiului extern*, care devine spaţiul *din jurul* băţului, *din apropierea* acestuia, *îndepărtat de...* etc.[6]. Aş zice că, de fapt, este vorba de *instaurarea* unui spaţiu extern (căci ceva poate fi „extern" numai în raport cu altceva). Or, dacă un simplu băţ (respectiv, actul înfigerii lui în pămînt) este „capabil" de o asemenea emergenţă topologică, cu atît mai mult va fi un artefact de mărimea şi complexitatea unui edificiu. Este prea puţin important dacă spaţiul extern clădirii aparţine în exclusivitate spaţiului arhitectural sau aparţine şi celui urbanistic, problemă a cărei soluţionare ar reclama o reexaminare a distincţiei operate de R. de Fusco între *spaţiul*

[5] ZEVI, Bruno, *Cum să înţelegem arhitectura*, trad. rom., Ed. tehnică, Bucureşti, 1969, p. 37—40, 47 ş.a. Autorul italian apreciază că a fi de acord cu afirmaţiile sale este „o problemă de bun simţ, nu numai de logică" (p. 47). I-a replicat un alt teoretician italian al arhitecturii, invocînd argumente tot „de bun simţ"; automobilul şi rulota nu intră în sfera arhitecturii, deşi au „spaţiu interior"; un pod este un obiect de arhitectură, deşi nu posedă un astfel de spaţiu. (KOENIG, Giovanni Klaus, *Elementi di analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Florenţa, 1970, p. 33).

[6] ECO, Umberto, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971, p. 163.

extern al arhitecturii și *spațiul extern arhitecturii* [7], reexaminare ce poate furniza noi precizări cu privire la însăși noțiunea de spațiu arhitectural [8]. Important și necesar de menționat mi se pare însă a fi faptul că acest spațiu extern clădirii este cîmpul de largă interferență a operei arhitectonice ca text cu alte texte, aparținînd acelorași sau altor sisteme de coduri, precum și că el influențează puternic receptarea estetică a unui edificiu, mai puternic decît influențează, în cazul contemplării unei statui, ambianța în care aceasta este plasată. Faptul că arhitectura rurală, deși este puternic codificată, nu produce o impresie de sărăcie semantică se datorește în primul rînd existenței unor astfel de spații externe („*ale* arhitecturii"), ample și diferențiate (curtea, livada de lîngă casă etc.). Desemantizarea produsă de arhitectura urbană funcționalistă — cel puțin cea care ne este nouă mai familiară — rezultă în mare măsură din neglijarea spațiilor externe (fiind deci, dacă luăm clădirea ca termen de referință, o problemă nu numai de text, ci și de circumstanță). Neglijare cu atît mai regretabilă, cu cît nu spațiul interior al noilor blocuri (cu evidentul avantaj al confortului), ci cel *din jurul* acestora contrazice negativ cel mai flagrant deprinderile de viață ale masivei populații recent urbanizate.

Dacă aceste deprinderi nu pot fi eludate din însăși ontologia spațiului arhitectural — care, se știe, este „umplut" nu numai de obiecte, ci și de *roluri* — cu atît mai mult ele trebuie implicate în cazul constituirii acestui spațiu ca realitate estetică, în virtutea caracterului obiectiv-subiectiv ai esteticului, de care am amintit la început. Și cum raporturile noastre cu frumosul arhitectural (ca și cu cel urbanistic) nu sînt doar de contemplare, ci — cum am mai spus — și de *trăire* (= viețuire *în*), calitățile estetic valoroase ale operei

---

[7] DE FUSCO, Renato, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Editori Laterza, Bari, 1973, p. 101.

[8] Există în literatura de specialitate, unele deosebiri de opinii în legătură cu ceea ce este *spațiul arhitectural*. Una dintre cele mai interesante contribuții este cea a lui Renato De Fusco, teoreticianul italian disociind între „spațiul intern" (cel incorporat în clădire), „spațiul extern al arhitecturii" (suma suprafețelor exterioare de pe volumul plin) și „spațiul extern arhitecturii" (care este, în bună măsură, spațiul urbanistic). În ceea ce mă privește, socot că spațiul din jurul unei clădiri este un „spațiu extern *al* arhitecturii", dar nu în accepțiunea pe care o dă expresiei autorul citat. Eu am aici în vedere acel spațiu (a cărui mărime depinde de mărimea edificiului) cu care opera arhitectonică intră într-un fel de „rezonanță semantică" și pe care îl și „creează", ca spațiu arhitectural.

de arhitectură nu pot lua naștere — cum am mai subliniat — împotriva sau separat *de* (ci în mare măsură *în* și *prin*) acea proprietate a însușirilor practice ale obiectului arhitectonic pe care am numit-o, preluînd o vocabulă din teoria calității vieții, *amenitatea* [9]. Putem adera fără rezerve la ironia cu care tratează G. Călinescu „casa gospodărească" (sintagmă pusă de autor între ghilimele, desemnînd o construcție cu toate dotările necesare unei gospodării, dar concepută și realizată fără nici un fel de intenție sau exigență estetică), dar ne despărțim fără ezitare de dînsul cînd afirmă că „omul *fin* (sic!) nu s-ar simți bine decît într-o locuință monumentală sau de valoare artistică, *fie și neospitalieră*" [10] (ambele sublinieri îmi aparțin — C.R.). Nici judecata de valoare ce se dorește a fi „rece" și „obiectivă", nu se poate emancipa de o accentuată condiționare timică. Opoziția semantică „euforie *vs* disforie" utilizată în analiza valențelor estetice ale spațiului urbanistic [11] este cel puțin la fel de fertilă în cazul cercetării semnificațiilor estetice ale spațiului arhitectural. Este deci firesc să se nască o anumită rezervă critică față de o disociere la care m-am mai referit și pe care, preluînd unele sugestii ale altor autori, ne-o propune Maria Luisa Scalvini; disocierea între nivelul *tectonic* și cel *arhitectonic* (cărora le-ar corespunde *edilizia* și, respectiv, *architettura*), nivelului tectonic fiindu-i proprii, potrivit acestei împărțiri, procesele de semnificare și denotația, celui arhitectonic — procesele de comunicare și conotația [12]. Fără a adera întru totul la critica făcută de Umberto Eco acestei delimitări, pe care o consideră o eroare de factură estetizantă (una „fallacia estetica") [13], a circumscrie resursele de esteticitate ale arhitecturii doar în aria semnificațiilor conotative mi se pare a fi — așa cum rezultă, cred, din cele afirmate mai înainte — o perspectivă simplificatoare (în condițiile în care denotație = funcție). O atare perspectivă stă la baza vechii prejudecăți că arhitectura și muzica ar avea, ca să spun așa,

---

[9] După cum am mai arătat, termenul desemnează, în studiile privind calitatea vieții, proprietatea de a fi plăcut, agreabil, atractiv. Vezi: APOSTOL, Pavel, *Calitatea vieții și explorarea viitorului*, Ed. politică, București, 1975, p. 199.

[10] CĂLINESCU, G., *Însemnări și polemici*, Editura Minerva, București, 1988, p. 187.

[11] GREIMAS, A.J., *Pour une sémiotique topologique*, în „Sémiotique de l'espace", ed. cit., p. 20 și urm.

[12] Vezi: SCALVINI, Maria Luisa, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano, 1975, p. 28–48.

[13] Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 162.

același regim estetic. Este fals, căci dacă cele două arte se aseamănă, potrivit formulei lui N. Hartmann, prin aceea că niciuna nu urmărește reprezentarea, ele se deosebesc esențial în virtutea faptului că muzica este în exclusivitate conotativă, în timp ce arhitectura *ca artă* include și semnificații denotative [14]. S-a remarcat pe bună dreptate că spirituala formulă: „arhitectura este «muzica înghețată» nu poate fi inversată (muzica nu poate fi calificată drept „arhitectură lichefiată").

Arhitectura nu este numai cea mai complexă dintre arte, dar și cea mai condiționată dintre toate ramurile creației de frumos. Pe lîngă determinarea datorată normelor estetice interne, ea este condiționată — după cum se știe — de factorul tehnic, de cel economic, de cerințele funcțional-utilitare cărora trebuie să le răspundă viitoarea clădire, de particularitățile terenului unde urmează a fi ea situată, de necesitatea integrării obiectului arhitectural într-un ansamblu urbanistic ș.a. Toate acestea influențează statutul estetic al arhitecturii, inclusiv în ceea ce privește relația dintre restructurare și valoare.

Să observăm mai întîi că arhitectura tradițională nu cunoaște ceea ce am numit paradoxul axiologic al artei. Cea populară a fost și mai este încă — asemeni folclorului muzical, literar etc. — foarte puternic codificată; ca și, de altfel, cea monumentală (cu excepții, însă). Anumite particularități ale arhitecturii (costul ridicat al realizării materiale a proiectului, dependența creatorului de beneficiar ș.a.) blochează în mare măsură tentația experimentului avangardist și conferă codurilor o stabilitate incomparabil mai mare ca în alte arte. O dovedește faptul că în arhitectură curentele, stilurile etc. durează sensibil mai mult și au o influență omogenizantă asupra gustului estetic mai puternică decît în celelalte domenii ale creației artistice. „În arhitectură — arată Nicolai Hartmann — domnia stilurilor este deosebit de accentuată și în multe epoci se arată deosebit de strictă — astfel încît sensibilitatea arhitecturală a oamenilor este complet

[14] Deși se sprijină pe inacceptabila idee că muzica poate nara evenimente, iar arhitectura nu (cr, cum am văzut, nici una dintre aceste arte nu urmărește reprezentarea, deci nu poate „nara evenimente"), consider interesantă următoarea opinie a lui G. K. Koenig: limbajul muzical și cel arhitectonic prezintă numeroase asemănări și coincidențe în planul formei expresiei, ele rămîn total diferite pe planul substanței și apoi al formei conținutului. Vezi: *Giovanni Klaus Koenig sulla linguistica architettonica*, în „L'architettura", nr. 231, gennaio, 1975.

fixată într-o expresie formală" [15]. Aceasta înseamnă, între altele, că raportul dintre succes şi valoare, precum şi mecanismele succesului (aşa cum au fost ele analizate de Mihai Ralea şi, în perspectiva deschisă la noi de acesta, de alţi autori) dobîndesc importante particularizări în cazul arhitecturii. Oricum, teza că succesul „este mai mult «vîlvă» decît «consimţămînt»" [16] nu se aplică întru totul domeniului arhitecturii. Motivele care inhibă tentaţia avangardismului menţionate mai înainte, determină şi tendinţa publicului de a acorda un mult mai larg credit noilor creaţii arhitectonice decît altor tipuri de zămisliri estetice recente. Pentru a aprecia corect importanţa acestui fapt, ca factor de ambianţă psiho-socială în munca arhitectului, trebuie să mai avem în vedere şi o altă împrejurare. Mă refer la pătrunzătoarea observaţie a lui A. Moles (de mai multe ori amintită în cuprinsul prezentului volum), privind trecerea, în lumea contemporană, de la difuziunea socială a valorilor culturale în cercuri concentrice tot mai largi, la difuziunea prin constituirea unor „circuite culturale" (ceea ce înseamnă şi că fiecare artă — şi, într-o oarecare măsură, şi fiecare mijloc de comunicare — tinde să-şi constituie un public propriu). Or, teza nu se verifică în cazul artei organizării spaţiului. Arhitectura rămîne arta în cazul căreia şi în prezent — la fel ca în tradiţiile milenare ale vieţii spirituale rurale — fiecare creaţie se adresează întregii comunităţi sociale respective.

Şi mai este ceva care determină specificitatea relaţiei dintre restructurare şi valoare în arta arhitecturii. Numeroşii factori de condiţionare pe care i-am enumerat mai înainte limitează, în acest domeniu, atît de drastic evantaiul opţiunilor posibile în procesul de creaţie şi reduc atît de mult alternativele în cîmpul cărora arhitectul va opera selecţiile, încît — la limită — se poate afirma că soluţia optimă este doar una singură, că ea „preexistă", că de fapt arhitectul nu creează, ci doar descoperă. Iar în cazul descoperirii soluţiei cu adevărat optime, ea trebuie în principiu să fie valabilă ori de cîte ori ansamblul condiţionărilor (inclusiv cele de ordin stilistic) se repetă; logica internă, proprie operei de artă individuale, dobîndeşte aici — în virtutea exemplarităţii sale — o valoare apropiată de cea a adevărului logic („Dintre

[15] HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, trad. rom., Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 243.

[16] CORNEA, Paul, *Contribuţii la o teorie sociologică a „succesului" literar*, în vol. colectiv „De gustibus disputandum" (coord. Ion Pascadi), Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, p. 93.

artele plastice — observa G. Călinescu [17] — arhitectura este cea mai aforistică"). Nicăieri originalitatea profundă, implicînd radicale restructurări, nu este mai distanțată de insolitul gratuit ca aici. Parafrazînd o butadă de relativ largă circulație, se poate afirma că în arhitectură a fi original înseamnă *adesea* „a merge la origini" (= la tradiție, eventual la una mai îndepărtată), dar presupune *întotdeauna* „a deveni tu însuți « origine » (= a deschide, prin exemplaritate, o serie).

Faptul că marea *ruptură* cu tradiția, pe care a marcat-o apariția arhitecturii moderne (funcționaliste, internaționale) nu a produs un divorț total între creație și receptare, are multiple explicații. Cea mai importantă dintre ele pornește de la o anume ierarhie a constituenților obiectului de arhitectură (adică, în perspectivă semiotică, a palierelor sau registrelor semantice), pe baza căreia se ierarhizează și criteriile (= codurile) de evaluare. Această scară a componentelor de valoare și criteriilor de apreciere determină o foarte accentuată particularizare a paradoxului axiologic al artei în cazul acelei arhitecturi pe care o denumim — destul de inadecvat — „profesionistă" sau „cultă" (am arătat că în sfera arhitecturii populare tradiționale paradoxul în cauză nu funcționează). Primatul indiscutabil al funcției utilitare, în ansamblul constituenților menționați, precum și faptul că în ceea ce privește organizarea spațiului arhitectural interior (locuința propriu-zisă) arhitectura funcționalistă a venit, în general, cu soluții care au însemnat un sensibil plus de raționalitate și de confort (și să nu uităm nici dimensiunile mult sporite ale clădirilor, factor prin el însuși impresionant), toate acestea au făcut ca noua arhitectură de la începutul veacului să fie întîmpinată de marele public doar cu anumite rezerve critice, nu cu un refuz total.

Asistăm în prezent la tentativa unei înnoiri ample dar de altă factură în acest domeniu: afirmarea unei direcții pe care mulți autori o denumesc și o califică drept *arhitectură post-modernă* și în legătură cu care s-au iscat numeroase discuții și controverse. Nu-mi propun să formulez aici o judecată de valoare globală asupra acestui curent, ci să fac doar cîteva observații marginale vizînd semnificația apariției și afirmării lui, cu gîndul la unele îndatoriri ce revin cugetării vis-à-vis de acest fapt, îndatoriri ce privesc concomitent atît problema înscrisă în titlul prezentului capitol, cît și necesa-

[17] CĂLINESCU, George, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, p. 364.

rul aport al esteticii la pregătirea publicului pentru contactul cu noua mișcare artistică.

În arta organizării spațiului, post-modernismul s-a constituit cu o reacție polemică împotriva arhitecturii funcționaliste. O dovedesc multe dintre caracteristicile sale („caracteristici" în accepțiunea de particularități ale fenomenului estetic real, dar și în sens de teze programatice din mișcarea de idei ce însoțește acest curent), cum sînt: dublul codaj, revivalismul strict, neo-vernacularul, vocația eclectismului, inversarea (posibilă) a devizei funcționaliste „forma urmează funcția" etc.[18].

Fără îndoială că unul dintre marile merite (probabil cel mai mare) ale post-modernismului în arhitectură rezidă în contribuția pe care a adus-o și o aduce la conștientizarea limitelor funcționalismului. Dar nici un fel de mișcare culturală și socială în general nu trebuie apreciată numai după virtuțile ei negatoare, destructurante, ci și (chiar *mai ales*) după ceea ce este în stare să pună în loc, după restructurările pe care ea le produce. Or, dacă acceptăm că arhitectura este înainte de toate un mod de organizare a spațiului, potrivit anumitor finalități, orice judecată de valoare estetică referitoare la post-modernism trebuie să se întemeieze pe analiza elementelor noi pe care acesta le aduce în organizarea spațiului arhitectural (și mai ales a spațiului arhitectural intern), inclusiv — și nu în ultimul rînd — în planul finalității funcțional-utilitare a edificiilor. Nu contest posibilitatea ca enunțul în care era fixată concepția funcționalistă cu privire la relația dintre funcție și formă să poată fi „citit" și de la dreapta la stînga. Teza lui L. Sullivan („forma urmează funcția") surprinde raportul *originar* de dominanță între cele două componente ale faptului arhitectural. Se știe, însă — și ideea a fost demonstrată în perspectiva teoretico-filosofică de maximă generalitate a ontologiei generale [19] — că dominanta se poate schimba (și își schimbă adesea) sensul; respectiv, factorul secundar, *recesiv*, poate dobîndi (și dobîndește) o anume ascendență, prioritate, față de celălalt.

Revenind la domeniul artei organizării spațiului, ceea ce se poate afirma cu certitudine este că — indiferent din ce și în ce direcție vom „citi" enunțul lansat de amintitul

---

[18] Vezi: JENCKS, Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, trad. fr., Academy Editions, Denoël, London, 1979.

[19] Vezi: FLORIAN, Mircea, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1983 (în special secvența tematică: „Aspect fundamental").

exponent al funcționalismului — soluțiile noi privind înfățișarea exterioară, plastic-expresivă, a clădirilor sînt acceptabile numai în măsura în care consonează cu spațiul arhitectural și exprimă noi configurații ale acestuia (în primul rînd, cum am mai subliniat, ale spațiului intern al obiectului arhitectural în cauză).

Disciplinele teoretice al căror obiect de studiu este arhitectura (deci inclusiv cercetarea estetică) au obligații mai mari în prezent decît au avut la începutul secolului, cînd s-a produs marea „ruptură" generată de funcționalism. Geneza și proliferarea arhitecturii moderne s-au datorat cu precădere unor factori obiectivi și extra-estetici (mai ales unor cerințe economico-sociale, conjugate cu noile posibilități oferite de dezvoltarea științei și tehnicii), factori atît de puternici încît afirmarea acestei mișcări a constituit un fenomen obiectiv-necesar și inevitabil. Post-modernismul izvorăște, însă, din impulsuri oarecum subiective și din motivații în mare parte estetice. Or, dacă determinarea obiectivă și certele avantaje economico-sociale ale primului curent explică de ce nu au fost studiate și dezvăluite operativ repercusiunile sale disfuncționale, o asemenea justificare istorică nu mai există în cel de-al doilea caz. Și întrucît consecințele negative ale funcționalismului au devenit clar evidente după un răstimp relativ îndelungat, valoarea post-modernismului trebuie estimată încercînd a anticipa efectele de durată ale soluțiilor pe care le propune. De altfel, cred că meditația teoretică și investigația științifică în domeniul arhitecturii trebuie să fie, ca să zic așa, cu mai multă fermitate și înțelepciune axate pe viitor. Un spațiu pe care s-a construit o clădire este, înainte de toate, un spațiu *ocupat*. Nu știu dacă frecvent repetata afirmație „viitorul a început ieri" este întru totul valabilă în cazul arhitecturii; sigur este însă faptul că ceea ce se construiește astăzi ar trebui să dureze și poimîine.

O ultimă problemă asupra căreia vreau să mă opresc, tot din perspectiva raportului dintre restructurare și valoare în artă, este aceea a specificului național al arhitecturii, termenul principal de raportare constituindu-l arhitectura românească din zilele noastre.

Importanța naționalului în artă decurge din însemnătatea pe care națiunea însăși, ca formă de comunitate umană, o are în viața și destinul omenirii. Pentru cei care susțin că națiunea este o categorie istorică depășită, pecetea pe care etnosul o pune pe cultura spirituală poate prezenta doar

un interes relativ secundar; interesul față de un element rezidual al unor stări de lucruri revolute. Aderînd însă la ideea că națiunea „nu și-a încheiat rolul în istorie", că ea este chemată „să aibă în continuare, pentru o lungă perioadă, un rol de mare însemnătate în societate" [20], o elementară consecvență logică impune considerarea specificului național drept un atribut esențial al creației artistice. Tocmai pentru a sluji această concluzie vreau să fac cîteva observații privind statutul pe care-l are etnicul ca dimensiunea constitutivă a artei, a esteticului în general.

Adesea a fost subliniată, în gîndirea estetică din țara noastră, strînsa corelație dintre specificul național și tradiție. Este un adevăr oarecum de la sine înțeles, întrucît naționalul ține de perenitatea și recurența — dincolo de varietatea mișcărilor ce se succed în decursul timpului — a unor viziuni și modalități de întruchipare artistică. Apăsarea excesivă pe această corelație a generat uneori — vezi, de pildă, cazul sămănătorismului — tendința de a identifica afirmarea specificului etnic, cu perpetua cantonare în limitele impuse de moștenirea artistică. Dar așa cum scientismul, estetismul sau ascetismul nu sînt dezvoltări, ci *denaturări* ale tipurilor de comportament uman din care se revendică (științific, estetic și — respectiv — moral), la fel și tradiționalismul nu înseamnă, de fapt, o viguroasă afirmare și cultivare a tradiției, ci o *deformare* a respectului firesc pe care prezentul îl nutrește față de trecut.

O deformare care, în esență, rezidă nu atît într-un exces de admirație, cît într-un *deficit* de înțelegere, rezidă într-o optică simplistă asupra moștenirii cultural-artistice. Este vorba, mai întîi, de faptul că accentul pus pe exemplaritatea creațiilor din trecut obnubilează exemplul de efort creator, novator, oferit de înaintași, uitîndu-se că „tot în perimetrul tradiției intră lecția vizionară, funciar antitradiționalistă a marilor personalități artistice" [21]. Totodată, abstracție făcînd de motivațiile ideologice (care pot fi radical diferite de la un caz la altul), o sursă importantă a deformării de care vorbeam o reprezintă considerarea tradiției drept o simplă sumă a operelor create și acumulate în decursul timpului, drept un *dat*, un fel de *a treia lume* în accepțiunea pe care

---

[20] *PROGRAMUL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*. Editura Politică, București, 1975, p. 143.

[21] POPESCU, Titus, *Specificul național în doctrinele estetice românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 50.

o dă K. Popper acestei expresii [22], adică un univers de valori fără subiect axiologic. Mai precis spus, tradiționalismul presupune înțelegerea acestui subiect doar ca un *efect*, nu și ca un *constituent*, ca *factor formator* al lumii valorilor ce alcătuiesc tezaurul spiritual al unei comunități sociale, în cazul nostru al unei națiuni. Or, ceea ce numim moștenire cultural-artistică sau tradiție este în mare măsură *un construct, o viziune*, pe care noile generații (subiectul axiologic de care vorbeam) o proiectează asupra valorilor trecutului, căutîndu-și în istorie precursori și argumente pentru propriile lor creații, căutări, aspirații. Relația dintre moștenirea cultural-artistică și noua creație nu trebuie concepută ca avînd doar un singur sens, de la trecut spre prezent. Trecutul istoric — în măsura în care este vorba de istoria gîndită (și tocmai aceasta-i tradiția!) — este în mare parte un „rezultat" al prezentului; așa cum se sugera într-o lucrare publicată la începutul deceniului trecut, nu inovația derivă din tradiție, ci (mai curînd) invers [23].

Ținînd seama de cele arătate, se poate (cred) afirma — fără a mai desfășura o argumentare din aproape în aproape — că larga întrepătrundere a specificului național cu tradiția nu îngăduie considerarea acestui specific drept ceva imuabil, anistoric. Atît în viața reală, cît și în răsfrîngerile și transfigurările ei artistice, etnosul este și el supus legilor generale ale devenirii. Se pare că în cazul anumitor arte — literatura, de exemplu — acest lucru s-a înțeles. Oricum, nimeni nu s-ar gîndi să judece specificul național din creația lui Nichita Stănescu, raportînd-o la poezia lui D. Bolintineanu.

În practica actuală a arhitecturii se procedează însă la asemenea raportări, preocuparea de a conferi pecete etnică unora dintre noile construcții urbane manifestîndu-se adesea prin preluarea aproape *tale quale* a unor elemente din arhitectura noastră tradițională, inclusiv cea țărănească. „Soluțiile" preconizate în acest sens ridică cel puțin două probleme de principiu.

Este vorba, *mai întîi*, de faptul că foarte frecvent „specificul național" se reduce la aplicarea — de pildă, pe suprafețele exterioare ale noilor blocuri de locuințe — a unor elemente decorative preluate din tradiția noastră în domeniu-

---

[22] POPPER, I., *Epistemologia fără subiect cunoscător*, în vol. colectiv „EPISTEMOLOGIE — orientări contemporane" (sub red. Ilie Pîrvu), Editura Politică, București, 1974, p. 69 și urm.

[23] MATEI, Dumitru, *Tradiție și inovație în artă*, Editura Academiei R.S.R., București, 1971, p. 20.

Or, arhitectura fiind esențialmente, așa cum am subliniat și repetat cu insistență, *un mod de organizare a spațiului*, tot ceea ce se referă — în acest domeniu — la stil, tradiție, inovație, valoare etc. privește *cu precădere* structura spațiului arhitectural. Așadar, specificul național nu-i un fel de „cosmetică" a obiectului de arhitectură, ci angajează acele straturi ale operei în care este inculcată ceea ce numim *viziunea* artistului. Fără a respinge orice fel de utilizare a unor elemente tradiționale în decorarea noilor clădiri, a reduce la aceasta specificul național al arhitecturii actuale înseamnă a ne reîntoarce la concepția brutal falsă potrivit căreia specificul național al artei privește doar *forma* acesteia, în accepțiunea pe care o dau Hegel și estetica marxistă tradițională vocabulei (formă = sensibilul, „învelișul" conținutului, expresie etc.) — vezi păguboasa teză că arta trebuie să fie „socialistă în conținut și națională în formă" (teză de import, la mare preț în anii '50, dar de care mișcarea noastră de idei s-a despărțit irevocabil — și înseamnă de asemenea a nesocoti unele cîștiguri certe din istoria gîndirii teoretico-estetice românești. Am în vedere neta disociere între *etnografie* și *specificul național* al creației spirituale profesionalizate, disociere pe care o făceau, de pildă, Vasile Pârvan (1919) [24] și Lucian Blaga (1925) [25]. Există deosebiri între opiniile exprimate de fiecare dintre cei doi gînditori (de altfel, nu toate tezele susținute pot fi acceptate fără rezerve), dar poziția lor în esență este aceeași și poate fi sintetizată în ideea — utilizată ca argument în paginile anterioare — că a prelua elemente etnografice și a le utiliza ca atare în ceea ce am putea numi „cultura cultă", înseamnă — cum spune autorul *Geticii* — „a confunda iremediabil două *stări de suflet* total disparate și a crea un monstru de civilizație falsă". Această practică o denunță vehement și Lucian Blaga; precizînd că o operă nu devine „națională" prin cumularea de elemente etnografice, ci „prin ritmul lăuntric, prin felul cum tîlcuiește o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață", el incriminează pe acei pictori care „nu se sfiesc să îmbrace pe Maica Domnului în catrință", ca și pe poeții „pentru care fuga din Egipt s-a petrecut «pe Argeș în jos»".

Un istoric-arheolog și un poet-filosof au indicat cu precizie, acum șase decenii, una dintre principalele surse ale celei,

[24] PÂRVAN, Vasile, *Scrieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 382 și urm.

[25] BLAGA, Lucian, *Opere*, vol. VII, Editura Minerva, București, 1980, p. 374—377.

mai răspîndite și mai grave forme de poluare estetică din ultima vreme: kitsch-ul. Este oare nevoie să mai adaug că opiniile celor doi gînditori își păstrează deplina valabilitate și în cazul arhitecturii?

În al doilea rînd, este mai mult decît îndoielnică posibilitatea de a transfera, cu rezultate pozitive, soluții și caracteristici ale arhitecturii noastre tradiționale în marile construcții urbane de astăzi. În ceea ce privește organizarea spațiului arhitectural intern, diferențele (numeroase și importante) între modul de trai al țăranului sau tîrgovețului din trecut și cel al orășanului de astăzi au determinat o schimbare atît de radicală în programul de funcții (utilitare) pe care trebuie să-l îndeplinească locuința, încît posibilitatea preluării unor elemente tradiționale s-a redus în acest domeniu aproape la zero. Pe de altă parte, obiectul de arhitectură trebuie să se supună unui principiu pe care un estetician al arhitecturii, P. A. Michelis, l-a fixat în conceptul de *măsură absolută* [20]. Sintagma definește un raport obligatoriu între configurația unei clădiri și mărimea ei. „Catedrala nu poate fi simpla amplificare a bisericii din sat, după cum biserica sătească nu poate cuprinde în miniatură, pe fațada sa, întreaga bogăție a unei imense bazilici", zice autorul citat. Și ceva mai departe: „Cînd palatul este redus la dimensiunile colibei și cînd coliba la dimensiunile palatului, opera pare *neverosimilă*". De altfel, P. A. Michelis consideră *măsura absolută* drept un principiu valabil și în lumea biologică (un trandafir care ar depăși o anume mărime ne-ar apare ca o floare necunoscută), precum și în reprezentarea ei (un fluture desenat la dimensiunea unui vultur nu mai este creatura delicată originară, ci devine un monstru). Așadar, adăugînd imperativul măsurii absolute la implicațiile pe care le presupune modificarea cerințelor funcțional-utilitare prin trecerea de la rural la urban, rezultă că orice încercare de a conferi specific național noilor construcții citadine, prin preluarea ca atare a unor caracteristici ale arhitecturii românești tradiționale, este de la bun început sortită eșecului.

La un asemenea rezultat se ajunge atît în practica arhitecturii, cît și în încercările de a statornici și defini — pe linia și în modalitatea menționată — specificul național (real și/sau dorit) în arhitectura noastră urbană actuală. Termenul „eșec" este desigur nedrept cînd este vorba de contribuții

[20] MICHELIS, P.A., *Estetica arhitecturii*, trad. rom., Editura Meridiane București, 1982, p. 208–213.

situate la nivelul ultimei cărți a lui Constantin Joja, *Actualitatea tradiției arhitecturale românești* [27]. Dar chiar și lectura acestei lucrări — fără îndoială una dintre cele mai valoroase din cîte s-au scris la noi în respectivul perimetru tematic — lasă finalmente impresia că, în concluziile sale ultime, concepția autorului se plasează alături de adevăr. Să mă explic.

Oricărui cititor atent și cît de cît avizat, lucrarea lui C. Joja i se impune prin justețea și acuitatea observațiilor (prezente aproape în fiecare pagină), prin frecvența disocierilor de mare subtilitate, precum și prin remarcabilul efort de sinteză pe care îl face autorul. Nu toate afirmațiile sale sînt în afară de discuție, dar cîtă dreptate are atunci cînd afirmă că „nu bizantinismul din arhitectura medievală românească poate fi izvor pentru arhitectura modernă, ci reacția românească la bizantinism" (p. 59), cînd observă critic că ne-am deprins să judecăm arhitectura civilă după criteriile adoptate pentru palate și catedrale (p. 15), cînd disociază între *poetic* și *pitoresc* (refuzînd celui de-al doilea termen un înțeles strict dependent de etimologia lui — p. 18) sau cînd stabilește o adevărată opoziție (și nu numai tipologică) între *rural* și *rustic* (p. 39 și urm.) etc. Admirabile sînt — ca dovezi ale unei mari capacități de generalizare și sinteză — acele capitole și chiar numai paragrafe în care sînt fixate, de pildă, principalele trăsături din care se constituie specificul arhitecturii urbane românești (p. 64) sau „legile structurale și estetice ale arhitecturii românești tradiționale" în general (p. 112).

Am făcut doar cîteva trimiteri (din foarte numeroasele posibile) la idei și pasaje din textul lucrării lui C. Joja, pentru a sugera că ne aflăm în fața unei contribuții teoretice remarcabile la analiza specificului național al arhitecturii noastre din trecut și de astăzi. După cum spuneam, nu toate opiniile autorului sînt în afară de discuție. Unele opinii pot fi taxate drept scăpări regretabile (vezi insinuarea că poeții creează în „extaz bahic" — p. 45); altele ar incita la angajarea unor dispute de ordin teoretico-estetic general, dacă problemele în cauză nu ar fi oarecum exterioare temei prezentului capitol (de pildă, neta separare a monumentalului de dimensional — p. 10; sau: negarea funcției estetice a materialului — p. 13); altele mi se par a fi cel puțin riscante (cum este afirmația că primul pas în realizarea unei arhitecturi mo-

[27] JOJA, Constantin, *Actualitatea tradiției arhitecturale românești*, Editura Tehnică, București, 1984.

derne cu specific național trebuie să-l facă utilizarea lemnului la fațade, balustrade, stîlpi etc. — p. 104); altele, nebeneficiind de argumentări satisfăcătoare, sînt — ca să zic așa — de un declarativism suspect (iată o afirmație plasată într-un context în care este vorba de valențele expresiv-estetice ale arhitecturii noastre țărănești: „Efecte de monumentalitate neobișnuită în arhitectura țărănească a oricărei alte arhitecturi din Europa fac din arhitectura noastră tradițională un izvor inepuizabil pentru toată arhitectura modernă" — p. 105).

Așadar, considerate separat, numeroasele idei și observații care împînzesc textul acestei remarcabile lucrări a lui C. Joja fie ni se impun prin profunzimea și subtilitatea adevărurilor proclamate, fie ni se par discutabile (= de discutat), fie iscă o reacție de respingere. Dar dacă în asta rezidă (poate) „farmecul" cărții, problema de fond este alta, iar sentimentul final de insatisfacție generat de lectura volumului are altă sursă decît raportul numeric între opiniile la care aderi și cele care iscă îndoiala sau refuzul. Este vorba de o anume *poziție de principiu* pe care se situează autorul. Constantin Joja nutrește convingerea că particularitățile arhitecturii noastre tradiționale pot și trebuie să fie transpuse — în fond și în ultima instanță — *ca atare* în creația actuală din acest domeniu. Pasajul în care el reamintește pe scurt „legile structurale și estetice ale arhitecturii românești tradiționale" — prezența și rolul spațiului intermediar, între interior și exterior; afirmarea sensului orizontalității; dominanta registrelor de umbră asupra părților luminoase; absența sau utilizarea parcimonioasă a ornamentului — se intitulează (fapt semnificativ!) „Valențe contemporane ale arhitecturii tradiționale românești".

Nu mă încumet să apreciez nici cît de mari sînt șansele ca tezele și concluziile cărții pe care o discut să fie aplicate în proiectarea de arhitectură, nici ce riscuri s-ar ivi în acest caz. Semnalez doar (de fapt, reamintesc) două piedici care stau în calea unei atari eventualități, obstacole pe care — probabil involuntar — C. Joja le minimalizează (sau chiar le ignoră). Astfel, faptului — de domeniul evidenței — că în modul de trai al oamenilor au intervenit și intervin mari schimbări, că acestea trebuie să determine radicale înnoiri ale spațiului arhitectural intern, cu cuvenitele reflexe în înfățișarea exterioară a clădirii, acestui fapt autorul îi opune doar teza (și ea discutabilă) că spațiul exterior comandă pe cel interior (p. 15). Obstacolul dificil (dacă nu chiar impo-

sibil de depășit), pe care principiul măsurii absolute îl ridică în calea transplantării tradiției arhitecturii românești de uz curent (care este o arhitectură de mică dimensiune), în construcția marilor clădiri urbane de astăzi, este pur și simplu ignorat de vreme ce întîlnim în lucrarea la care mă refer o apreciere (neargumentată) ca aceasta: „arhitectura țărănească românească este parcă făcută spre a căpăta extensiuni maxime în orizontal și vertical fără să se piardă nimic din substanța ei plastică, dimpotrivă adăugîndu-și noi valențe într-o uimitoare concordanță cu sensurile arhitecturii moderne" (p. 95—96).

Excelent în analiza specificului național al arhitecturii noastre laice, de uz curent, din trecut (unica obiecție majoră ce i se poate aduce sub acest aspect este aceea de a se fi aplecat cu excesivă precădere asupra arhitecturii din Muntenia și Oltenia, neglijînd oarecum aportul specific al celorlalte provincii românești), Constantin Joja ratează tocmai obiectivul principal al cărții: acela de a demonstra *actualitatea* tradiției naționale în domeniu, adică posibilitatea reală de a face fertil vizibile, în creația actuală de arhitectură, ceea ce autorul numește „legile structurale tradiționale". Este un eșec semnificativ nu pentru competența sau sagacitatea autorului, ci pentru problemele de principiu pe care le ridică abordarea specificului național în artă, în cultura spirituală în general.

Acest specific rezidă, în ultimă instanță, într-un ansamblu de convenții, de coduri care privesc atît viziunea despre lume, cît și modalitățile de întruchipare, de exprimare. Sigiliul naționalului ține deci de „langue", structură, general, esențial, nu de „parole", eveniment, individual, accidental. *În artă specificul național este una dintre ipostazele (și nivelele) idiolectului estetic*, care — reamintesc spusa lui Eco [28] — poate fi mai ușor postulat teoretic decît identificat. Identificarea este posibilă fie spontan, pe calea intuiției empirice (contactul nemijlocit și îndelungat cu o cultură națională ne formează capacitatea de a-i „simți" specificul, ca pe un „aer de...", ca pe o „aromă" etc.), fie pe calea analizei teoretice (și mai ales a demersului filosofic). În primul caz apare dificultatea fixării și comunicării impresiei noastre subiective prin limbaj (cel logico-discursiv este inadecvat pentru a exprima o astfel de stare interioară); în cel de-al

[28] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. rom., Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 345.

doilea caz este vorba, în ultimă instanță, de elaborarea unui *model abstract* al specificului național (cum este cel blagian) a cărui aplicare la faptul de artă concret, individual, este grevată de riscul unei grave vulgarizări. În orice caz, specificul național nu poate fi decelat — în nici una dintre arte și nici în vreun alt teritoriu al culturii spirituale — doar prin inventarierea unor caracteristici formale (mai riguros spus, a unor caracteristici care, în schema hjelmsleviană, s-ar înscrie în forma expresiei). Constantin Joja declară programatic că în analiza arhitecturii „o interpretare pur tehnică este insuficientă" (p. 8) și — ce-i drept — în cuprinsul lucrării el evită tehnicismul îngust, descriptivismul plat. Dar poate că impresia unei regretabile alunecări în simple canoane, impresie cu care rămîne cititorul în finalul lecturii, ar fi fost evitată dacă autorul ar fi apelat la sprijinul filosofiei, teoriei culturii, psihologiei sociale, istoriei mentalităților etc. Specificul național trebuie să devină un obiect de cercetare pluri și interdisciplinară.

Revin la afirmația că, în spațiul gîndirii teoretice, specificul național (al unei arte, al artei în general, al întregii spiritualități a unei comunități) este un *model abstract*, deci un construct cu o valoare de adevăr inevitabil relativă, condiționată istoric. Fiecare nouă etapă în evoluția fenomenului luat în considerare reclamă, deci, o reconstrucție a modelului. Delimitîndu-mă net de concepția potrivit căreia sigiliul etnosului în artă este un fel de „fatalitate" și se realizează de la sine, numai prin acțiunea unor factori ce scapă intenției lucide a creatorilor de frumos, specificul național mi se pare totuși a fi mai curînd o problemă de sinteză a posteriori, decît de program. Cît privește specificul național al arhitecturii românești urbane din zilele noastre, acesta este întruchipat de cele mai interesante și mai valoroase realizări în domeniu. Ca *model abstract*, el nu poate rezulta decît din studierea acestor performanțe ale creației arhitecturale, din analiza lor comparativă, din generalizarea elementelor lor comune și viabile. Ca *stil* și ca *idiolect estetic* el este (și ni se înfățișează drept) abatere de la normă, regulă de încălcare a regulilor, matrice deviațională etc. De aceea identificarea și analiza specificului național al arhitecturii românești actuale presupune o triplă raportare a obiectului cercetării: la arhitectura contemporană internațională, pentru a decela trăsăturile particularizatoare ale realizărilor de la noi; la contextul socio-cultural din țara noastră, pentru a pune în evidență modul concret în care acționează multe dintre

condiționările enumerate în paginile anterioare: la tradiția arhitecturii noastre naționale, în care să integrăm — pe cît este cu putință — experiența ultimelor decenii. Acest ultim demers implică inevitabil și o radicală înnoire a modelului abstract tradițional al specificului național al arhitecturii noastre. Dacă scoatem din discuție condiționările la care am făcut aluzie cu cîteva rînduri mai înainte, reconstrucția modelului nu pune în acest caz alte probleme de principiu decît cele de care se lovesc eforturile teoretice cu un obiectiv similar în alte ramuri ale artei; numai că dificultățile întîmpinate sînt aici mai mari.

Ținînd seama de cota înaltă de imprevizibil în evoluția artei și extrapolînd, la raportul dintre restructurare și valoare în întreaga sferă a artei, o observație făcută asupra specificului național în creația arhitecturală, se poate afirma că sensul axiologic al diferitelor tendințe restructurante este, în ultimă instanță, nu atît o chestiune de predicție, cît una de postdicție. Neputînd fi, deci, nici în acest caz normativă, gîndirea teoretico-estetică nu poate totuși aștepta pasiv ca inovația să fie validată sau invalidată prin — cum se spune — „sancțiunea supremului judecător" (= timpul), cel care „le cerne pe toate" etc.; ea are obligația, din motive la care m-am referit deja, să ia *operativ* atitudine față de ceea ce se petrece în cîmpul creației. Esteticianul nu se substituie în acest caz criticului întrucît acesta din urmă își elaborează judecățile pe temeiuri ce țin de *gustul* estetic, de *intuirea* valorii. Șansa teoreticianului de a estima corect legitimitatea și valoarea unei noi mișcări sau etape în evoluția artei depinde în mare măsură de gradul de rafinare a metodelor folosite și de adecvarea acestora la obiectul cercetării. Numai astfel el se poate ridica deasupra adevărurilor de domeniul evidenței, poate evita capcanele raportării comune la obiectul cercetat și poate aduce o contribuție reală la o mai profundă și mai adecvată înțelegere a fenomenului în cauză. Căci progresul cunoașterii constă „în a îndepărta analogiile superficiale și în a descoperi înrudiri profunde, mai puțin vizibile poate, dar mai importante și mai semnificative" [29].

---

[29] CAILLOIS, Roger, *Eseuri despre imaginație*, trad. rom., Editura Univers, București, 1975, p. 22.

4. VOCAȚIA SEMIURGICĂ A ARTEI

În cele ce urmează termenul *artă* este utilizat într-o accepțiune larg cuprinzătoare, în sensul că include în încărcătura sa semantică — pe lîngă ansamblul operelor artistice — creația și receptarea acestora, circulația lor socială, pe scurt *viața artistică* a unei comunități sociale, epoci etc. Exclud din discuție, ca fiind prea puțin relevantă pentru ceea ce vreau să demonstrez aici, o singură dimensiune semantică: vechiul înțeles al cuvîntului, adică arta ca abilitate, îndeminare, ca nivel relativ înalt de însușire a deprinderilor specifice unei profesii sau îndeletniciri, de măestrie în prestarea unei activități, în realizarea unui produs. Nu mai este cazul să repet aici concluzia la care am ajuns în prima secvență tematică a cărții și anume că granițele artisticului nu sînt și nu pot fi riguros și ferm trasate. Dar problema este de interes secundar pentru cele ce urmează.

Cît privește cel de-al doilea cuvînt înscris în titlul acestui capitol, eu pornesc de la o opinie exprimată de René Berger [1] care, referindu-se la sufixele „-logii" și „-urgii", afirmă că primul este utilizat pentru a indica științele (arheologice, etnologice, geologice ș.a.), cu derivații „log" și „logist" aplicați savanților respectivi, pe cînd cel de-al doilea ar desemna ceea ce aparține acțiunii (vezi: metalurgie, siderurgie, demiurgic). În mod analog se operează distincția între *semiologie* ca știință ce studiază — cum spunea Saussure — „viața semnelor în sînul vieții sociale" și *semiurgie* care, pe lîngă studiul semnelor, „participă la producerea și transmiterea lor".

---

[1] BERGER, René, *Mutația semnelor*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1978, p. 442—443.

Deşi realitatea amendează afirmaţiile cam prea răspicate ale autorului citat (căci chiar pentru ştiinţa la care el face principala trimitere se impune tot mai mult denumirea de *semiotică*, nu cea de semiologie), faptul că a fost delineat — din ansamblul manifestărilor umanului — acest „teritoriu" al producţiei şi vehiculării semnelor şi că el a primit un nume *(semiurgie)* care a dobîndit putere de circulaţie contribuie, între altele, la o mai rapidă sensibilizare a contemporanilor noştri cu privire la importanţa problemelor ce se ridică în acest domeniu, premisă necesară a acţiunii îndreptate spre soluţionarea (fie şi parţială) a acestora.

Vocaţia semiurgică a artei se înscrie în tema mai largă a *funcţiei** ei (de fapt, funcţiilor) *dezalienante*. Abordînd această problemă, pornesc de la ideea că, pe lîngă formele fundamentale şi „brutale" de alienare (economică, politică, juridică, religioasă ş.a.), o tot mai mare pondere o au în prezent modalităţile indirecte şi mecanismele ascunse ale acestui proces. De altfel, sîntem martorii unei tendinţe, ce se accentuează continuu, de diversificare a surselor şi de rafinare a căilor de înstrăinare umană. Mai mult, fenomenul devine o prezenţă îngrijorătoare nu numai în muncă, relaţii de putere etc., ci şi în organizarea timpului liber, în raporturile noastre cu obiectele de uz curent ş.a. Pe de altă parte, devin tot mai activi acei factori de înstrăinare care vizează omul ca individualitate, vizează disponibilitatea acestuia pentru creaţie, spiritul său de iniţiativă, componente de seamă ale *personalităţii* umane.

Diversificarea surselor şi formelor de înstrăinare a determinat o creştere a varietăţii modalităţilor de împotrivire a omului faţă de factorii şi de influenţele alienante. Lupta împotriva celei mai grave forme de înstrăinare (cea economică: exploatarea omului de către om) rămînînd primordială, acesteia i se adaogă într-o măsură din ce în ce mai mare atitudini şi acţiuni menite să contracareze efectele disfuncţionale provocate în ultimă instanţă (indiferent de gradul de mediere) de unele particularităţi ale civilizaţiei contemporane, în special ale celei tehnologice: de la reacţii individuale de apărare pasivă (ne instalăm telefon, dar îl ţinem adesea închis, avem radio, televizor, casetofon, dar încercăm să rezistăm tentaţiei de a le utiliza etc.; pe cînd — se întreba o scriitoare — vom merge la magazin pentru a ne procura un disc cu... linişte?), pînă la ample acţiuni

* Aici *funcţie* = rol.

instituționalizate. Pentru ca această împotrivire să aibă sorți de izbîndă, de o mare însemnătate sînt, pe de o parte, identificarea și utilizarea unor modalități de contracarare specifice fiecăruia dintre variatele tipuri de surse și forme de alienare, iar, pe de altă parte, promovarea acelor factori care se opun — direct sau indirect — unui întreg evantai de consecințe negative ale civilizației actuale.

Arta este, prin natura ei, un astfel de factor dezalienant polifuncțional, dacă înțelegem și alienarea în accepțiunea largă a termenului (incluzînd în această sferă, de pildă, și gama proceselor de sărăcire a universului uman, chiar dacă acestea nu respectă întru totul schema mecanismului „clasic" de înstrăinare). O sistematizare riguroasă sau o enumerare completă a proprietăților dezalienante ale artei neinteresînd aici, mă limitez doar la menționarea cîtorva dintre aspectele și efectele disfuncționale ale civilizației actuale, în raport cu care arta acționează, grație unor însușiri imanente, ca factor de temperare sau chiar ca antidot:

— În raport cu unele dintre importantele restringeri (datorate specificului producției industriale actuale) ale vocației instaurative a omului (de pildă, munca individuală devine, în multe cazuri, *o operație* repetată, reglată în mare măsură — ca desfășurare, ritm etc. — de mașină), arta este și rămîne un domeniu privilegiat de afirmare a dimensiunii *demiurgice* a omului (între altele, în creația artistică omul își domină integral obiectul acțiunii).

— În raport cu amplificarea sistemului de dependențe ce „îmbrățișează" existența noastră cotidiană (pînă și structurarea timpului liber este dependentă, pentru mulți oameni, de mijloacele de comunicare de masă), arta este — cum demonstrează V.E. Mașek — „o ipostază a libertății" [2].

— În raport cu impactul „civilizației imaginii", despre ale cărei consecințe negative — cum este, de pildă, diminuarea nevoii de meditație — se discută mult în ultimele două decenii, arta constituie — arată René Huyghe [3] — un „antidot providențial". Căci dacă soluția reîntoarcerii la cultura întemeiată aproape în exclusivitate pe textul tipărit este o iluzie, arta reprezintă un factor de eficiență *reală* în depășirea situației existente; în actul artistic ne găsim

[2] Vezi: MAȘEK, Victor Ernest, *ARTA — o ipostază a libertății*, Editura Univers, București, 1977.

[3] HUYGHE, René, *Puterea imaginii*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1971, p. 21.

concomitent pe terenul imaginii şi pe cel al reflecţiei, aici „imaginea este totodată semn şi ferment".

— În raport cu fenomenele de pasivizare (sîntem tot mai mult simpli consumatori de obiecte şi mesaje culturale produse de alţii, existînd riscul proliferării „omului receptacol"), de adaptare obedientă la context dar şi la schimbări (fenomenul tranzienţei), precum şi în raport cu amplificarea psihologiei confortului, arta solicită şi stimulează atitudinea activă, explorativă (inclusiv în actul receptării), dezvoltînd spiritul de iniţiativă, de inovare, de creaţie.

— În raport cu unele tendinţe de „unilateralizare" a omului, izvorîte în mare măsură din cauze obiective (de pildă, specializarea profesională tot mai accentuată), arta — adresîndu-se omului şi exprimîndu-l în omnilateralitatea trăsăturilor sale esenţiale — constituie un factor de consolidare (eventual refacere) a unităţii armonioase a individului. În aceeaşi ordine de idei, poate fi evocată şi o altă situaţie. Diferenţierea şi specializarea raportărilor omului la real determină tendinţe similare şi în sistemul valorilor, existînd în acest caz riscul ca un anume tip de valoare (adevărul, de pildă; sau utilul) să fie rupt de sistem, absolutizat, transformat în criteriu general de evaluare *; polifuncţionalismul artei acţionează ca factor de diminuare a unui asemenea risc, ca factor de menţinere a unităţii de sistem a lumii valorilor.

Toate aceste procese şi tendinţe disfuncţionale pe care le-am enumerat în paragrafele anterioare nu se manifestă independent de natura contextului social. Dar întrucît ele îşi au *cauzele prime* în diverse particularităţi ale civilizaţiei *tehnologice* actuale, orice strategie culturală, din orice ţară, trebuie să le ia în considerare; şi, implicit, să ţină seama şi de virtuţile artei pe care le-am menţionat la fiecare situaţie în parte. Se impune, însă, observaţia că de una singură arta nu are sorţi de izbîndă în faţa nici unuia dintre menţionatele efecte alienante ale civilizaţiei tehnologice. Eficacitatea influenţei benefice a artei depinde de măsura în care ea se alătură — iar în unele cazuri chiar se subordonează — altor factori dezalienanţi.

Există însă un domeniu în care confruntarea dintre tendinţele de înstrăinare şi factorii de apărare a autenticei condiţii umane ridică arta pe primul plan al atenţiei, ea dobîndind

* Urmările sînt binecunoscute: scientismul, teoriile tehnocratice, iar pe planul conştiinţei comune, obsesia „standing"-ului, mentalitatea celui care se apreciază după ceea ce — lăneşte — îşi poate permite ş.a.

o anume proeminență în arsenalul mijloacelor de dezalienare. Acest domeniu este universul semnelor în care trăiește omul, inclusiv raporturile omului cu semnele.

Este îndeobște cunoscut și recunoscut faptul că universul umanului este un univers al semnelor, că — așa cum spune, mai puțin riguros, dar sugestiv, un personaj sadovenian — „toate cele de pe lumea asta au un nume, glas, semn". Totalitatea acestor semne este ea însăși un semn, în sensul că posedă capacitatea (ca totalitate) de a semnifica. De pildă, în virtutea unor relații semantice simptomale, baudelaireiana „pădure de simboluri" în care trăiește și de care se slujește o colectivitate umană dată poate depune mărturie cu privire la spiritualitatea acelei colectivități cel puțin în ceea ce privește: a) *tipul de spiritualitate* respectiv (așa cum o demonstrează, de exemplu, studiile semiotice de tipologie a culturii, ale lui I. Lotman); b) ceea ce am putea numi *bogăția vieții spirituale* a unei colectivități, care se reflectă în varietatea semnelor și a raporturilor dintre semne, încărcătura de conotații a acestora, diversitatea tipurilor de limbaje, gradul lor de autonomizare și de rafinare, măsura în care oamenii ca indivizi stăpînesc și utilizează mai multe limbaje și sublimbaje etc.; c) *dinamismul vieții spirituale* în cauză, dinamism care privește ritmul schimbărilor, dar și măsura în care schimbările au loc nu doar în zonele superficiale sau marginale, ci și în straturile constitutive de adîncime ale culturii spirituale (aici de extremă importanță este modul în care se raportează omul ca individ la schimbări: avînd o atitudine activă, deci fiind un agent al înnoirilor sau — dimpotrivă — adaptîndu-se pasiv).

Această triplă relație semantică între lumea semnelor și universul vieții spirituale poate oferi o perspectivă fertilă (în special prin conexiunile menționate la punctele „b" și „c") pentru examinarea unor implicații de ordin semiotic ale anumitor procese ce au loc în prezent și ale anumitor stări de fapt din zilele noastre. Pornesc de la ipoteza că influențele pe care le exercită progresele civilizației contemporane asupra lumii semnelor și asupra omului ca producător și utilizator de semne sînt divergente, ceea ce concordă cu caracterul contradictoriu (unanim recunoscut) al consecințelor acestor progrese asupra condiției umane în general. Astfel, este de domeniul evidenței faptul că prin gradul tot mai înalt de complexitate a activității economico-sociale, prin diversificarea continuă a acestei activități, prin explozia informațională și comunicațională (pentru a nu aminti decît

cîteva cauze) universul de semne al omenirii și al omului și-a lărgit hotarele, s-a îmbogățit considerabil și cunoaște în continuare o rapidă evoluție.

Mai puțin evidentă este tendința inversă, de sărăcire a universului uman al semnelor și semnificațiilor. Luînd noțiunea de semn în cea mai cuprinzătoare accepțiune — deci incluzînd în universul menționat și obiectele ce ne înconjoară (care sînt, în covîrșitoarea lor majoritate, obiecte artificiale), precum și gama semnificațiilor pe care acestea le vehiculează — enumerăm cîteva dintre procesele din care se constituie această tendință. Creația de noi semne a devenit în bună măsură apanajul unor specialiști, ea se supune din ce în ce mai mult normelor producției industriale (seriere, standardizare, exactitate în execuție, economicitate ș.a.). Aceasta determină o largă gamă de efecte cum sînt: O contracarare drastică a tendinței generale de îmbogățire a universului de semne; căci dacă pe măsura creșterii gradului de complexitate a obiectelor produse de om se mărește și numărul de semne cu care omul se află în permanentă relație (un autoturism are mult mai multe piese decît o căruță, iar fiecare piesă este un obiect-semn), standardizarea acționează în sens invers. O parte tot mai restrînsă din inventarul de semne al unui domeniu dat capătă un indice ridicat de ocurență (vezi arhitectura actuală). Obiectele își pierd tot mai mult individualitatea, deci semnificațiile se constituie doar la nivelul claselor de obiecte (în activitatea artizanală obiectul era produs individual, poseda anumite elemente configurative irepetabile, cu valoare semantică, pe cînd obiectele de plastic din aceeași serie seamănă perfect unul cu altul, sînt în fond identice). Se restrînge simțitor și gama relațiilor sintactice dintre obiecte (un exemplu: tipizarea în construcțiile de locuințe determină tendințe uniformizante în amplasarea obiectelor în apartament) etc.

O consecință gravă a proceselor și situațiilor trecute în revistă o constituie restrîngerea evantaiului conotațiilor în actele de semioză. În același sens acționează și proliferarea semnelor univoc semantice (indicatoare rutiere, firme etc.) și mai ales ascensiunea, în viața și comunicarea interumană, a limbajelor preponderent denotative (științifice, tehnice etc.) Mai trebuie adăugat că ritmul rapid de succesiune — deci și de receptare — a semnelor, asociat cu unele fenomene din psihologia socială contemporană (între altele, fenomenul tranzienței) diminuează — în procesele de comunicare — dorința și deprinderea destinatarului de a se „cufunda" în text (în

sensul explorării acestuia pe mai multe itinerarii de lectură, al dirijării voluntare a decodajului asupra semnificațiilor conotative ș.a.).

În paranteză fie spus, lumea semnelor și modul în care sînt acestea utilizate se află într-o relație de dependență funcțională cu dinamismul sistemelor și subsistemelor sociale, indiferent dacă ritmul schimbărilor își are sau nu cauzele în progresele și caracteristicile civilizației tehnologice. Cu privire la această corelație poate fi enunțată următoarea lege semiotică generală (aplicabilă și la unele dintre situațiile examinate în prezentul capitol): *ritualizarea comunicării sociale este direct proporțională cu gradul de structurare a sistemelor și subsistemelor sociale și invers proporțională cu disponibilitatea acestora pentru înnoire*. Astfel, subsistemele cele mai structurate — deci, într-un anume sens, și cele mai închise, mai rezistente la schimbări și la influențe dinafară, în ceea ce privește interrelațiile constitutive (armata, de exemplu) — se caracterizează — între altele — printr-o accentuată codificare a manifestărilor și raporturilor din cuprinsul lor, printr-o foarte accentuată ritualizare a comunicării. Acțiunea legii enunțate poate fi pusă în evidență dacă urmărim istoria unor subsisteme. De pildă, evoluția creștinismului — ca fenomen social — relevă cum tendințele structurante (de consolidare și perfecționare — în sensul dezvoltării mecanismelor de autoreglare — ca subsistem al sistemului societate) se însoțesc cu cristalizarea și întărirea codurilor în procesele de comunicare, cu creșterea ponderii redundanței în textele vehiculate, cu amplificarea elementelor de ritual: de la practicarea actului de credință (rugăciunea) oriunde, la clădiri special destinate, construite și decorate după reguli explicite și obligatorii; înlocuind egalitarismul creștinismului primitiv, puternica ierarhizare a personalului specializat (clerul) își găsește foarte ilustrative corespondențe semiotice (semne vestimentare distinctive, formule de adresare accentuat specifice); cerința trăirii cu intensitate a sentimentului religios în actul de credință este tot mai mult înlocuită, pe măsura evoluției istorice a fenomenului, cu preocuparea de a respecta întru totul, în ceremonialul religios, un scenariu prestabilit etc.

Toate acestea atestă că *instituționalizarea nu este niciodată pur sociologică, ci și semiotică*. Ceea ce implică faptul că acțiunea resemantizatoare — problemă care mă preocupă aici — nu se poate desfășura eficient decît în *spațiile de libertate* a omului și este legată de *inițiativa socială și individuală*. Ne întîlnim în această opinie cu punctul de vedere al lui Edmond Radar, care examinează într-o lucrare publicată

cu un deceniu în urmă [4] factorii de desemantizare și pe cei ai unei posibile resemantizări, în domeniul imaginii produse industrial. Cei din prima categorie, după părerea cercetătorului belgian, sînt: mecanismul reflexului de fascinație (ca substitut al realului, imaginea devine obiectul unei dorințe care tinde să înlocuiască nevoia realmente resimțită), consumul pentru consum și standardizarea imaginilor (prin producție industrială). Din a doua categorie fac parte: recursul la poetica operei deschise, viziunea tragică (antidot la divertismentul facil) alimentată de conștiința problemelor grave cu care se confruntă omenirea și participarea la gestiunea industriei producătoare de imagini.

Dincolo de unele rezerve ce se pot face cu privire la valoarea explicativă și aplicativă a acestor opinii, semnificativ pentru problema care mă preocupă aici este faptul că — direct sau indirect, într-o măsură mai mare sau mai mică — factorii de desemantizare exercită și o influență pasivizantă asupra omului, în timp ce cei de resemantizare stimulează atitudinea activă, acționînd — așa cum arătam mai înainte — în spațiile de libertate și de inițiativă.

Tocmai de la identificarea acestor spații trebuie să pornim cînd — depășind cadrul de manifestare a imaginii produse industrial — abordăm problemele resemantizării la nivelul ansamblului semnelor și proceselor semiotice.

Eliminînd din discuție cazurile-limită, omul nu este niciodată total neliber și integral pasiv. Dar pentru identificarea posibilităților reale de resemantizare a vieții umane contemporane, prezintă interes doar acele domenii de manifestare a omului în care libertatea și inițiativa sînt semnificativ prezente. Cele mai importante par a fi următoarele: *creația științifică-tehnică, democrația participativă, hobby, jocul* și *arta*. Ierarhizarea acestora din punctul de vedere al eficienței semiurgice nu coincide cu ordinea de importanță general-socială.

Creația științifico-tehnică și mai ales (datorită caracterului de masă) *democrația participativă* reprezintă — în funcție și de natura macrosistemului social — spații prielnice pentru afirmarea libertății și spiritului de inițiativă, precum și adevărate școli de formare a omului ca agent semiurgic. Dar nici creația științifico-tehnică, nici democrația — inclusiv în formele ei superioare, participative — nu acționează direct

[4] RADAR, Edmond, *Invention et métamorphose des signes*, Editions Klincksieck, Paris, 1978.

asupra universului de semne, decît într-o mică măsură. De fapt, în ambele tipuri de activitate omul se slujește, acționează și comunică prin elemente de limbaj pre-constituite.

Cu privire la *hobby* consemnez mai întîi că prin însăși natura sa — ca îndeletnicire fără finalitate utilitară și ca sursă de plăcere dezinteresată — el este un mijloc de contracarare a efectelor stresante pe care le are absolutizarea principiului randamentului, acest „imperativ categoric" al civilizației tehnologice actuale. Există două forme de hobby: a) *„muzeal"*, care constă în colecționarea de obiecte pentru plăcerea de a colecționa, și b) *„artizanal"*, care constă în confecționarea de obiecte, de asemenea din pură plăcere (confecționarea, de pildă, a machetelor de monumente celebre, de nave etc.).

Din perspectivă semiurgică, aceste două forme se situează în regimuri diferite. Astfel, colecționarea de obiecte nu produce noi semne, dar îmbogățește zestrea de semnificații conotative a obiectelor colecționate. Procesul este analog celui declanșat de procedeul *însolitării*, analizat de formaliștii ruși. Scos din contextul său obișnuit și plasat într-unul nou (colecția), obiectul ni se impune atenției, stăruim cu privirea asupra lui, îl contemplăm ca entitate individuală, percepția se dezautomatizează, obiectul ne apare ca și cum l-am avea pentru prima dată în fața ochilor [8]. Ani în șir putem folosi zi de zi chibriturile, fără a observa desenele de pe cutii. Tocmai cînd avem în față o colecție (deci o mulțime) de asemenea obiecte — fiecare cu desene diferite — simțim nevoia să privim fiecare cutie de chibrituri în parte, să-i contemplăm desenul. Dar colecțiile trezesc interes și pentru că sînt relativ rare; dacă orice om ar fi colecționar, ele și-ar pierde forța de atracție. Absența caracterului de masă diminuează importanța socială a hobby-ului „muzeal" ca factor de resemantizare. În plus, întrucît colecționarea de obiecte presupune cheltuieli, această formă de hobby tinde să devină un indice de *standing* (căci una e să strîngi cutii de chibrituri și altceva să aduni autoturisme fabricate înainte de 1918). Se alimentează deci prețuirea omului nu după ceea ce *este*, ci după ceea ce *are* și își *poate permite* să cumpere (deci binecunoscuta subordonare — alienantă — a lui *a fi* de către *a avea*).

---

[8] De fapt acestea sînt, reprezentate aproape exact, caracteristicile însolitării. Vezi: ȘKLOVSKI, Viktor, *Arta ca procedeu*, trad. rom., în vol. „Poetică și stilistică", ed. cit.

Cea de-a doua formă de hobby, cel „artizanal", nu generează astfel de efecte; confecționarea de obiecte miniaturale cere pasiune, răbdare, măiestrie, iar mijloacele materiale (sumele de bază) de care este nevoie nu sînt prea mari. Dar principalul efect dezalienant al acestei îndeletniciri — care înseamnă producerea (deci dominarea) integrală a obiectului — se manifestă în raport cu transformarea muncii individuale, în industria actuală, într-o simplă operație. În plan semiurgic, hobby-ul artizanal are efecte modeste, întrucît obiectele nou create nu semnifică prin ele însele, ci prin evocarea celor pe care le imită (ambiționînd la fidelitate maximă). Și întrucît obiectul imitat este de obicei nu numai pur și simplu cunoscut, ci și aureolat de un mare prestigiu socio-cultural (inclusiv estetic), procesul semiurgic în cazul hobby-ului „artizanal" se aseamănă cu cel prin care funcționează kitsch-ul, care — așa cum am mai arătat, pe linia unor precizări făcute de alți autori în această problemă — nu instituie noi raporturi semantice, ci parazitează pe semnificații deja instituite, difuzează efecte confecționate și forme deja cunoscute.

Pentru a examina statutul semiurgic al *jocului*, luăm în considerare acest tip de activitate (care, prin gratuitate și ca sursă de plăcere dezinteresată, se aseamănă cu hobby-ul) atît sub aspectul ludic, cît și sub cel agonal (competiție), căci tocmai în acest sens el este un teren de afirmare a libertății și a spiritului de inițiativă. Nu putem vorbi de joc în accepțiunea menționată dacă lipsesc atît posibilitatea, pentru participanți, de a opta, cît și opțiunea însăși. Atari absențe se pot datora: a) fie unei totale predeterminări a evenimentelor, deci unei integrale codificări a comportamentului celor aflați într-o astfel de situație, caz în care actul — respectiv, suita de acte — *se ritualizează* tinzînd către redundanță maximă (plăcerea ce însoțește ceremoniile se situează în alt regim ludic); b) fie, invers, dominației absolute a hazardului (barbutul, rișca, pasiențele nu sînt cu adevărat jocuri; principala motivație care determină practicarea lor este extraludică).

Între aceste două limite se înscriu — cu diferențe graduale, potrivit raportului dintre *normă și libertate* — variatele activități de joc. Dar opoziția normă *vs* libertate constituie un parametru nesatisfăcător al jocului. La acesta se mai adaogă cel puțin încă doi parametri și anume:

— *Complexitatea*, care este determinată de mulțimea variantelor între care se optează, de ierarhizarea acestora potrivit

criteriului eficienței, de măsura în care — după replica adversarului — se deschide un nou evantai de alternative, desfășurarea jocului continuînd să aibe loc într-un cîmp de libertate. Granița dincolo de care această complexitate începe să devină semiurgic nefertilă se situează la limita posibilităților omului de a domina — gnoseologic și acțional — acest evantai de alternative prin învățare, deci însușire de coduri; fiecare opțiune de joc este ca un semn a cărui semnificație o constituie ansamblul consecințelor posibile sau probabile asupra desfășurării ulterioare a jocului (este vorba deci de competența locutorului, respectiv jucătorului).

— *Posibilitatea convertirii actului* în semn, în sensul că o opțiune care dobîndește atributul exemplarității (grație eficienței, probată de desfășurarea ulterioară a jocului) să poată fi repetată și de alții în circumstanțe similare, pentru a se putea crea codul, deci institui semnul[6].

Luînd în considerare cele trei criterii — opoziția normă *vs* libertate, complexitatea și posibilitatea convertirii actului în semn — la nivelul eficacității maxime se situează jocuri ca *șahul*[7] sau *bridge*. De la acestea pornind, „coborîm" — din punctul de vedere al efectului resemantizator — la jocuri ca: a) *dame*, *„lupul și oile"* (un joc de copii, asemănător cu jocul de dame, dar mult simplificat), în care scade complexitatea situațiilor de joc; b) *table*, *tabinet*, *șeptic* etc., în care crește dependența față de factorul aleatoriu (zarurile sau cărțile care „vin" la întîmplare pe parcursul jocului). Pe ambele direcții este vorba de o diminuare inevitabilă a libertății și inițiativei (mai cu seamă a celor semiotic fertile) în activitatea de joc.

Un statut semiurgic aparte au jocurile sportive. Constituind excelente „spații" de libertate și inițiativă, avînd și un mare grad de complexitate (mai ales jocurile colective, ca *fotbalul*, *basketul*, *rugby*-ul ș.a.) s-ar părea că ele pot fi considerate factori importanți de resemantizare. În realitate, influența lor, în acest sens, este mai ales indirectă (ca și

---

[6] Trimitem iarăși la considerațiile lui Emilio Garroni cu privire la procesul de genezã a semnelor; a se vedea accentul pe care îl pune autorul italian pe ideea cã instituționalizarea semnului este dependentã de repetitivitatea intersubiectivã a acestuia. Spune Garroni: „La ripetizione deve essere ripetizione autorevole"; și mai departe: „L'autorevolezza del segno non è insomma, che segnicità-semanticità intersoggettiva..." (GARRONI, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, ed. cit., p. 197).

[7] În șah în special deschiderile și finalurile în care evantaiul de alternative poate fi cunoscut (deci dominat), iar tipicitatea situațiilor permite și favorizează acea „ripetizione autorevole" de care vorbește E. Garroni.

cea a creației științifico-tehnice sau democrației participative). Tranzitivitatea situațiilor — deci improbabilitatea repetării aidoma a acestora (cu excepția așa-numitelor „faze fixe", cum sînt loviturile de pedeapsă, de exemplu) — la care se adaogă marea dependență a eficienței opțiunii între alternative de exactitatea *efectuării* actului fizic de joc, determină scăzuta lor eficiență semiurgică. De unde constatarea că dacă, așa cum afirmă lingviștii [8], limbajul este acțiune, aserțiunea nu este în toate cazurile reversibilă.

Concluzia care impune în urma acestor observații cu privire la joc este că din marea diversitate a formelor activității de joc doar o zonă foarte restrînsă intră în sfera factorilor eficienți de resemantizare. Ajungînd la problema rolului artei ca factor de resemantizare, cînd demonstrația, conform titlului acestui capitol, ar trebui abia să demareze, ea de fapt se apropie de final. Neajunsurile și limitele celorlalte „spații" de libertate și inițiativă examinate pun în evidență, prin ricoșeu, virtuțile semiurgice ale artei. Firește că respectivele virtuți ar putea fi trecute în revistă ca atare: încălcarea parțială a codurilor în creația artistică; instituirea de noi coduri în acest proces; imanența semnificației în expresie (care conduce la faptul că a spune altceva înseamnă a spune altcumva; și invers); semantizarea substanței expresiei în artă; deschiderea semantică a operei artistice (deci teren de opțiuni între diferite „itinerarii de lectură" posibile); faptul că receptarea artei se realizează în mod necesar cu un consum de libertate etc. etc. Toate acestea privesc, desigur, arta autentică. Dar despre toate acestea s-a amintit, cu diferite prilejuri și în repetate rînduri, în cuprinsul prezentului volum; și de altfel, ca teze generale, ele sînt bine cunoscute cititorului familiarizat cu problemele teoretice ale artei.

S-ar fi putut, firește, discuta problemele specifice pe care le ridică, în perspectiva efectului resemantizator, arta contemporană și mai ales curentele artistice pe care ne-am obișnuit să le denumim „de avangardă". Dar ceea ce am dorit să pun în evidență este faptul că arta în ansamblu — inclusiv modalitățile și înfățișările ei *tradiționale* — constituie un teren privilegiat de acțiune semiurgică fertilă, pozitivă. Cu riscul de a fi acuzat că recurg la principiul autorității, amintesc în încheiere particularitățile textului estetic, așa cum le sistematizează Umberto Eco într-un capitol intitulat (foarte semni-

[8] A se vedea nr. 17, din martie 1970, al revistei „Langages", număr consacrat *enunțării* (în special articolul lui T. Todorov, *Problèmes de l'enonciation*).

ficativ pentru ceea ce am urmărit să demonstrez aici) „Textul estetic ca exemplu de invenție" din *Tratatul* său de semiotică generală [9]; fiecare dintre aceste trăsături este un argument în favoarea vocației semiurgice a artei: 1) un text estetic implică un travaliu special, adică o *manipulare a expresiei*; 2) această manipulare provoacă (și este provocată de) o *reașezare a conținutului*; 3) această dublă operație, producînd un fel de funcție-semn puternic idiosincrativă și *originală*, se reflectă într-un anume mod asupra codurilor care servesc drept bază a actului estetic, determinînd un proces de *schimbare de cod*; 4) întregul demers, chiar dacă vizează natura codurilor, produce adesea un nou tip de *viziune asupra lumii*; 5) urmărind să stimuleze desfășurarea, de către destinatar, a unui travaliu interpretativ complex, emițătorul unui text estetic focalizează propria sa atenție asupra reacțiilor posibile ale acestuia, astfel încît asemenea text reprezintă o rețea de *acte locutive* sau *comunicative*, care preconizează solicitarea de răspunsuri originale.

[9] ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, ed. cit., p. 332.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY

5 ARTA ŞI DEMOCRAŢIA; DIRIJARE CONŞTIENTĂ ŞI AUTOREGLARE SPONTANĂ

Ca şi în capitolul precedent, şi în acesta vocabula artă este luată în accepţiunea ei larg-cuprinzătoare. Este vorba, în ultimă instanţă, de accepţiunea pe care o conferă specialistul termenului în cauză atunci cînd arta (*arta*, nu *conceptul de* artă) devine obiect al cunoaşterii teoretice. Căci, după cum se ştie, tratatele de estetică sînt structurate tematic de regulă — deşi această alcătuire nu este întotdeauna evidenţiată în „sumarele" respectivelor volume — pornindu-se de la trei puncte principale de reper: *artistul-opera-publicul*. Capitolele consacrate frumosului, tragicului etc. se situează în mare măsură în acel palier al demersului teoretic pe care Ion Pascadi îl caracteriza cu justeţe ca fiind „planul metaestetic", menit „să realizeze autocontrolul şi verificarea instrumentelor noţionale" [1].

Tripticul noţional *artist-operă-public* trimite aşadar la „osatura" tematică propriu-zisă a cercetării estetice. Ponderea fiecăruia dintre cele trei componente variază potrivit priorităţilor pe care le instituie interesul de cunoaştere al epocii, potrivit unor caracteristici ale diverselor orientări din estetică, precum şi potrivit preferinţelor personale relativ întîmplătoare ale unui autor sau altul. Dar fără a fi nevoie de minuţioase calcule statistice, se poate afirma că, în ansamblul evoluţiei istorice a esteticii, cercetătorii au acordat un „spaţiu" mult mai larg primei şi — respectiv — ultimei teme din triada menţionată anterior, comparativ cu cel rezervat analizei operei de artă. Căci, problematica artistului îşi dublează aria extinzîndu-se şi la complicatele determinaţii

[1] PASCADI, Ion, *Nivele estetice*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, p. 14.

şi „mecanisme" ale procesului creaţiei de frumos, iar termenul „public" desemnează, de fapt (în prezenta discuţie), un evantai de domenii tematice cuprinzînd receptarea artei, emoţia estetică, gustul, judecata de valoare, efectele de durată ale artei în conştiinţa destinatarului etc.

Pornind de la cele arătate se poate afirma că, transpuse în aria vieţii artistice, problemele democraţiei culturii vizează zone foarte largi ale teritoriului pe care îl cercetează esteticianul, întrucît ele privesc aspecte de primă însemnătate ale *creaţiei* artistice şi ale *receptării* sociale a valorilor estetice, adică — aşa cum arătam — tocmai temele precumpănitoare în preocupările teoreticienilor artei.

În primul caz, ideea şi imperativul democraţiei gravitează în jurul cerinţelor privind *libertatea de creaţie a artistului*, problemă perenă în istoria esteticii. Punctele de plecare în cercetarea temei sînt accentuat diferite şi, în unele cazuri, chiar foarte distanţate. Abordarea socială a fenomenului artistic dă prioritate considerării gradului de libertate de care se bucură creatorul de frumos drept măsură a libertăţii politice, ideologice etc. din respectivul context socio-cultural. Studiile de istorie a artei examinează problema în legătură cu raportul tradiţie-inovaţie în evoluţia şi succesiunea mişcărilor artistice. În cercetările estetice care stau sub semnul diverselor ştiinţe contemporane tema generală a libertăţii în creaţia artistică angajează (sau este angajată de) unele raporturi de opoziţie ca: conştient *vs* inconştient, spontan *vs* deliberat, raţional *vs* iraţional, informaţie *vs* redundanţă ş.a.

Multe dintre direcţiile de cercetare pe care le-am sugerat par exterioare ţelurilor şi motivaţiilor care animă demersurile esteticianului. Dar dacă aderăm la teza, de multe ori amintită în această lucrare, că arta este esenţialmente „impură", trebuie să acceptăm şi ideea că o perspectivă teoretică *pur* estetică (adică epurată de elemente preluate din gîndirea filosofică, din sociologie, semiotică, psihologie, teoria informaţiei etc.) este sterilă, dacă nu chiar întru totul imposibilă. Pe de altă parte, imperativul libertăţii — axul unei concepţii şi poziţii democratice faţă de artist şi de munca acestuia — nu trebuie identificat (reductiv şi simplificator) cu absenţa constrîngerilor ce ţin de condiţia socială a artei şi a artistului. De altfel, principiul dreptului imprescriptibil al artistului la nestînjenită opţiune ideologică şi stilistică (ca şi numeroase idei conexe) sînt cîştiguri teoretice ale unor epoci anterioare din istoria disciplinei noastre.

Ce caracterizează mișcarea ideilor din veacul nostru în această privință?

Ca și în cazul altor capitole care alcătuiesc corpusul tematic al esteticii, și în aceasta se constată o îmbogățire și o rafinare a interogațiilor, ipotezelor de lucru, a aparatului conceptual, deci și a investigațiilor și analizelor întreprinse; să ne gîndim doar la semnificația aportului psihanalizei sau la sugestiile (pentru cercetarea estetică) cuprinse în problematica manipulării, în cea a angajării etc. Particularitățile menționate sînt secondate de o sensibilă sporire a ceea ce am numit „sentimentul relativității", care în estetică se manifestă, între altele, prin atenuarea și chiar transcenderea dihotomiilor cam tranșante (între autonomie și eteronomie, între spontan și deliberat, între normă și libertate etc.) cu care ne-a deprins cugetarea estetică tradițională.

Pe această linie se înscriu acele puncte de vedere — aparținînd unor autori de cele mai diferite orientări — potrivit cărora *norma* se implică în însăși *substanța libertății* de creație. „Libertatea artistică își are în sine reversul și pericolul ei, arbitrariul", afirmă Nicolai Hartmann, susținînd în continuare că libertatea estetică „este identică în conținut cu necesitatea estetică", că fiecare artă are „un fel particular de necesitate"; arbitrariul — arată autorul citat — nu poate reprezenta nici cadru, nici principiu constitutiv al creației, întrucît „îi lipsește necesitatea interioară" [2]. Trecînd din cuprinsul esteticii de factură tradițională (filosofică, meditativă), în aria unei orientări tipologic opuse (științifică, descriptivă) cum este semiotica, reamintesc doar că din această perspectivă creația de frumos, ca elaborare a unui tip specific de texte, este obligatoriu legată de încălcarea parțială a codurilor, această încălcare realizîndu-se însă după același principiu la toate nivelele de articulare a textului (*idiolectul* lui Eco, adică regula de încălcare a regulilor sau, altfel spus, convenția anticonvențiilor).

În mișcarea de idei din țara noastră întrepătrunderea dintre normă și libertate în creația artistică a fost demonstrată de V.E. Mașek în lucrarea — la care m-am mai referit — *Arta — o ipostază a libertății*.

În complexa problematică pe care o angajează ultimul termen din triada *artist-operă-public*, principiul democratismului a apărut istoricește mai întîi sub forma revendicării de a se crea *condițiile materiale* necesare accesului larg al

[2] HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, ed. cit., p. 304 și urm.

publicului la tezaurul valorilor artistice ale societății. Toate marile mișcări social-politice progresiste din epoca modernă, precum și majoritatea curentelor artistice și teoretico-estetice, au sprijinit dezideratul, chiar dacă nu l-au înscris expres în programele și manifestele lor.

Într-un număr deloc neglijabil de țări ale lumii aceste condiții sînt în bună măsură asigurate, ca urmare a facilităților create de progresul tehnic (este vorba în primul rînd de rapida dezvoltare a mass-mediilor). Această situație nu a eliminat interesul (teoretic și practic) pentru tema raportului artă-public, considerat din perspectiva principiului și imperativului democratismului, dar a schimbat oarecum datele problemei. Una dintre cele mai semnificative schimbări care a avut loc o constituie treptata deplasare de accent de la problema accesului la artă, la cea a *accesibilității* operei artistice.

În secolul trecut mulți dintre creatorii de frumos — în special partizanii „artei pentru artă" și scriitorii așa-numiți „decadenți" — își disprețuiau în fond publicul (publicul burghez, din acea vreme). Inovația artistică se hrănea și din dorința de a-i șoca gustul estetic conservator, de a-i scandaliza mentalitatea pudibondă, prin lărgirea registrului tematic în zonele tabû, precum și de a-l descumpăni prin incifrarea expresiei. Această ultimă tendință s-a accentuat în secolul nostru. Ilustrativ este cazul dadaismului, în a cărui doctrină contestarea globală a sistemului de valori se asociază cu cerința, formulată expres, de a se crea opere „mai mult ca oricînd incomprehensibile" [3].

Ilustrativ într-un sens, dar netipic în altul. Ce-i drept orgoliul elitist care transpare din textele manifestelor semnate de Tristan Tzara arată că background-ul sfidării dadaiste este, în ultimă instanță, tot desconsiderarea interlocutorului imaginar al artistului (publicul). Atitudine moștenită de la „copiii teribili" ai artei din veacul trecut, pe care însă avangarda artistică din secolul nostru o va părăsi curînd, sub impulsul extraordinarei radicalizări politice din perioada imediat următoare primului război mondial. Însuși termenul de *public* își lărgește aria semantică, vizînd tot mai mult cele mai largi pături ale populației. Aproximativ concomitent cu manifestele dadaiste, textele programatice ale mișcării „De Stijl" vorbesc despre „marele public", condamnă individu-

[3] Vezi: DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1968, p. 270.

alismul, cer „divulgarea frumosului" și instituirea unor„ noi raporturi între artist și societate" [4]. În același spirit se pronunță manifestele *Lef*-ului și constructiviștilor sovietici, iar în cealaltă parte a lumii, în Mexic, un grup de artiști în frunte cu Siqueiros publică (în 1922) un manifest în care aversiunea față de individualism („care este burghez", se precizează) și năzuința pentru o cît mai largă audiență a operei determină următoarea declarație: „obiectivul nostru fundamental este să socializăm expresia artistică" [5].

Și totuși expresia a rămas nu numai individuală — ceea ce constituie o caracteristică generală a artei — ci și insolită, criptică, izvorîtă din conștiința unicității și irepetabilității actului artistic, ca legitimare a unei viziuni individuale asupra lumii și instituire de forme expresive originale. Inovația — „inovația totală", cum se preconiza expres în avangardismul românesc interbelic [6] — este marele crez al mișcărilor care au agitat viața artistică a veacului în care trăim, iar ermetismul una dintre principalele constante. De aici supralicitarea spontaneității în creația artistică (norma suprarealistă), a hazardului ca „salvare prin contingent", într-o artă (cea a informalului) în care „semnul precede semnificația" urmărindu-se identitatea dintre semn și act [7]; de aici contestarea inclusiv a contestației (așa cum *pop-art-ul* înseamnă și o contestare a non-figurativului), totul fiind pus în slujba intenției de a frapa, de a uimi („uimitorul este mereu frumos, nu are importanță care uimitor, ba chiar numai uimitorul este frumos", proclama André Breton [8], contrazicînd deprinderile estetice și sistemul de așteptări ale publicului. Această tendință poate izvorî dintr-o nepotolită sete de libertate („numai cuvîntul libertate mă mai exaltă" [9], declara „purtătorul de cuvînt" al suprarealismului) sau se poate întemeia pe justificări estetico-ideologice („pictorul și sculptorul, afirmă Siqueiros, nu trebuie să-și subordoneze simțul lor estetic gustului maselor proletare revoluționare, pentru că [...] ele sînt otrăvite de simțul estetic degradat al clasei capitaliste" [10]).

---

[4] DE MICHELI, Mario — *op. cit.* p. 363 și urm.

[5] SIQUEIROS, David Alfaro, *Arta și revoluția*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1977, p. 40.

[6] Vezi POP, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., București, 1969, p. 23.

[7] ARGAN, Giulio Carlo, *Cădere și salvarea artei moderne*, trad. rom., Editura Meridiane, București, 1970, p. 88 și urm.

[8] DE MICHELI, Mario, *op. cit.*, p. 290.

[9] *Idem*, p. 283.

[10] SIQUEIROS, David Alfaro, *op. cit.*, p. 55—56.

Pot fi decelate și puse în evidență multiple și variate cauze și motivații care explică de ce — în ciuda radicalismului politic (și implicit a spiritului democratic) din viața culturală a secolului — artiștii celor mai reprezentative curente în epocă nu au creat și nu creează neapărat „pe gustul" celor cărora li se adresează. Oricît de completă s-ar dori o cercetare pe această temă, ea nu ar putea include în gama explicațiilor propuse — decît doar ca fenomen necaracteristic, ca manifestare periferică — disprețul creatorilor față de public. Viața artistică a epocii comportă, mai mult și mai accentuat ca oricînd, această contradicție: *pe de o parte*, artiștii (sau mare parte dintre ei) sînt conștienți că audiența și ecoul larg al operelor constituie o necesitate ce ține de natura și de menirea specifică a artei și care nu poate fi ignorată fără riscul unor păgubitoare consecințe asupra valorii creației înseși; *pe de altă parte*, ei resping conformismul estetic, subordonarea față de preferințele curente de gust, considerîndu-le nu numai o atingere adusă privilegiului libertății, ci și o nesocotire a imperativului originalității, dimensiune fundamentală a valorii operei create.

Este, de fapt, o conștientizare a paradoxului axiologic al artei.

Firește că multe dintre creațiile marilor artiști își croiesc cu timpul drum către sufletul și prețuirea publicului. Cunoscutul negustor de tablouri A. Vollard nota undeva: „Fiecare nouă lucrare a lui Picasso scandalizează pînă în ziua cînd admirația ia locul uimirii" [11]. N-avem nici un motiv să ne îndoim că așa au stat lucrurile. Dar dacă ne simțim cumva ispitiți să transformăm acest fapt de istorie a artei într-o foarte liniștitoare ilustrare a schemei procesului de acomodare informațională a publicului la noile creații de geniu din vremea noastră, nu putem eluda întrebări esențiale: cît timp a trecut în cazul lui Picasso — și cît timp trece de regulă în cazul atîtor artiști contemporani — „pînă în ziua cînd..."?; de ce natură și cît de puternice sînt repercusiunile unei anevoioase acomodări informaționale, pentru creația și în general pentru viața artistică?; care este procentul și mai ales indicele de reprezentativitate al celor care trec de la uimire și indignare, la admirație?; în ce măsură această convertire are loc pe planul atitudinii estetice propriu-zise și nu e o manifestare de snobism?

[11] Apud: VALENTIN, Antonina, *Pablo Picasso*, Editura Meridiane, București, 1967, p 299.

Şirul întrebărilor ar putea continua. De fapt sînt întrebări retorice, menite să arate că situaţia este mult mai complexă decît o sugerează afirmaţia lui Vollard. Contradicţia dintre năzuinţa artiştilor către o cît mai largă audienţă a operelor create şi ardenta lor aspiraţie către originalitate, precum şi dintre extraordinarele posibilităţi de difuziune socială a valorilor estetice, oferite de cuceririle tehnicii contemporane, şi frecventele scurtcircuitări în relaţia artă-public au marcat viaţa cultural-artistică a secolului cu pecetea unui dramatism aparte. Problema *accesibilităţii* — temă prezentă în orice „ceartă" dintre „antici şi moderni" — coboară (sau urcă?) de pe „soclul" polemicilor dintre teoreticieni şi eseişti, atît spre cel mai cuprinzător forum cu putinţă (discuţiile cotidiene în rîndul cu-adevărat marelui public), cît şi spre procesele intime ale creaţiei şi ale receptării artei. Rezultatul: o acută conştiinţă a tensiunii dintre real şi ideal în artă şi în viaţa artistică. Se ştie prea bine astăzi — şi chiar dacă respectivele adevăruri au fost şi mai înainte cunoscute, ele nu au fost niciodată „trăite" atît de intens ca acum — se ştie că sporirea tirajelor vorbeşte mai mult de creşterea suprafeţelor cultivate decît de bogăţia recoltei (I. Ehrenburg); că este mult mai uşor să flatezi ignoranţa decît s-o elimini (J. E. Muller); că accesibilitatea nu-i o calitate intrinsecă a operei, ci un *raport* între ea şi public (V. E. Maşek); dar şi că a lucra, ca artist, doar pentru tine însuţi e un non-sens (F. Picabia).

Aserţiuni care, unele se completează, altele se contrazic reciproc, întrucît însăşi existenţa şi devenirea artei sînt contradictorii. Dar dincolo de aceste adevăruri particulare greu de pus la îndoială, epoca în care trăim afirmă şi impune un adevăr mult mai adînc: *o consecventă democraţie cultural-artistică nu vizează doar raportul dintre publicul actual şi arta existentă; ea extinde drepturile omului (ca fiinţă generică) la o autentică bucurie estetică şi în viitor, deci şi asupra valorilor artistice încă ne-create.* Este marea lecţie pe care iubitorul de frumos a învăţat-o de la futurolog: să se întrebe (aşa cum sună şi titlul unei cărţi de estetică): *ce va fi mîine?*

Accesibilitatea este doar viza imediată a acestei întrebări, care priveşte — cel puţin în egală măsură — şi sensul viziunii ideatico-afective pe care o vor propune creatorii de frumos, priveşte arta viitoare în ansamblul ei. Mai mult, publicul are dreptul şi datoria să se preocupe şi de viitorul propriei sale condiţii, ca subiect estetic, să-şi pună deci întrebări în legătură cu sensul evoluţiei gestului şi sensibilităţii

sale estetice. Întrebarea „ce va fi mîine?" vizează viitorul doar în semnificația ei evidentă, explicită; căci ea include un nucleu interogativ care privește nemijlocit prezentul: „ce trebuie să facem astăzi?", pentru a pregăti artei, spiritualității estetice în general, un *„mîine"* consonant cu aspirația omului de autoafirmare ca personalitate.

Dacă nu rămîn simple formule retorice, atari întrebări exprimă (și/sau declanșează) un efort de conștientizare a stărilor de fapt existente, a cerințelor, a posibilităților și căilor de satisfacere a acestor cerințe etc. Efort cu atît mai necesar cu cît — după cum am mai arătat — viața socială (inclusiv în componenta ei spirituală) s-a complicat atît de mult, încît a lăsa evoluția lumii omului doar pe seama mecanismelor ei de autoreglare spontană ar însemna pentru omenire asumarea unor riscuri extrem de grave. Astăzi știm mai bine decît, de pildă, acum 100 de ani că o viziune triumfalistă asupra progresului este falsă și păgubitoare; știm că unele procese involutive, pe care am fi ispitiți să le considerăm ca fiind doar temporare, se pot transforma în degradări ireversibile (vezi numeroasele exemple în acest sens din domeniul ecologiei); că adesea tendința de a lăsa lucrurile să meargă în voia lor, cu credința că pînă la urmă trebuie să „iasă bine" poate avea un „preț de cost" foarte ridicat (pînă la urmă nazismul a fost înfrînt, dar cît a costat atitudinea, o vreme tolerantă, față de politica hitleristă, manifestată de diverse state europene!); știm că dezvoltarea civilizației tehnologice se însoțește cu o gamă largă de fenomene negative pe planul condiției umane, pentru a căror (cel puțin) limitare sînt necesare măsuri operative și eficiente; etc. Categoric, celebra formulă *laisser faire, laisser passer* dovedește nu o răbdare înțeleaptă, ci inconștiență.

Dar, pe de altă parte, din însăși complexitatea lumii în care trăim rezultă extrema actualitate a ideii că societatea nu poate anticipa, deci nici domina, toate consecințele deciziilor care se iau și acțiunilor care se întreprind. Pe bună dreptate Ilya Prigogine, proclamînd „sfîrșitul idealului omniștiinței", afirmă că nimeni nu este în măsură „să prevadă traiectoriile unui sistem dinamic complex" [12]. Și aceasta tocmai pentru că este complex. Dar atari sisteme — printre care se numără și societatea — sînt, prin însăși natura lor, capabile să învețe, să se optimizeze. Vorbim, deci, nu numai

[12] PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *Noua alianță*, trad. rom., Editura Politică, București, 1984, p. 388.

de inevitabilitatea, ci și de rolul pozitiv al autoreglărilor spontane în viața socială.

Subaprecierea acestui rol sau, dimpotrivă, absolutizarea lui constituie cele două posibile deformări în teoria și practica socială, inclusiv în teoria artei, în organizarea și desfășurarea vieții artistice, în activitatea educativ-estetică etc. Încercînd o pledoarie pentru re-examinarea raportului dintre dirijarea conștientă și autoreglarea spontană în artă *(lato sensu)*, socot că o atare analiză nu trebuie să vizeze stabilirea farmaceutică a ponderii fiecăruia dintre cei doi termeni, ci regîndirea critică a însuși modului în care concepem acest raport. În paranteză fie zis, prin *dirijare conștientă* înțeleg ansamblul deciziilor adoptate și a măsurilor practice luate, *de către factori exteriori relației creație-operă-receptare*, decizii și măsuri prin care se urmărește (este deci prezentă *intenția expresă*) influențarea, într-un sens sau altul, a respectivei relații, ca și a fiecărui component al relației în parte. Am în vedere în primul rînd decizii și măsuri ce pornesc din sfera politicului, dar includ și influența ideologică exercitată de diverși factori de presiune, mai mult sau mai puțin instituționalizați (de la critică pînă la edituri, case de discuri, posturi de radio și t.v.). Așadar, caracterul foarte codificat al folclorului nu înseamnă dirijare conștientă, în sensul în care este folosită aici sintagma, deoarece — cu excepțiile inevitabile — codurile sînt imanente artei. Cît privește autoreglarea spontană, aceasta este înțeleasă în sensul în care este folosită expresia în lucrările de teoria generală a sistemelor.

Revenind la raportul dintre dirijare conștientă și autoreglare spontană, menționez în primul rînd că această relație nu este una și aceeași în toate epocile, domeniile, laturile etc. artei și vieții artistice. Evoluția artei primitive, de pildă, se realizează de fapt în absența oricărei dirijări conștiente, situația prelungindu-se aproape în întreaga istorie a folclorului, care este guvernat de mecanismele autoreglării spontane. Pe măsura afirmării, în viața cultural-spirituală, a gîndirii teoretico-estetice și a criticii (ca activitate specializată), dar mai ales pe măsura amplificării preocupării statelor (și a altor factori politici) de a orienta — potrivit intereselor și ideologiei lor — creația de frumos, de a privilegia anumite curente, stiluri, opere etc., sporește ponderea dirijării conștiente în întreaga desfășurare a vieții artistice, de cele mai multe ori aceasta uzurpînd rolul comenzii sociale. Că, în funcție de epocă, de natura regimului politic în cauză, de

alte particularități național-locale, influența exercitată poate fi pozitivă sau negativă, declarată deschis sau disimulată, mai puternică sau mai slabă, mai directă sau mai puțin directă etc., toate acestea constituie un alt set de probleme la care nu mă mai opresc aici. Mai adaog doar, pentru a ilustra ideea diversității reale, că raportul dintre cele două surse ale devenirii artei și vieții artistice este dependent și de specificul fiecărei ramuri artistice, influența exercitată de factorii extra-estetici este mai accentuată în artele în care elementul ideologic este mai explicit prezent (ca literatura, teatrul), precum și în cele în cazul cărora realizarea efectivă a operei angajează cheltuieli materiale relativ mari (arhitectură, cinematograf ș.a.).

Dirijarea conștientă a proceselor care au loc în sfera artei este mult îngreuiată de faptul că evoluția istorică a creației de frumos stă în mare măsură sub semnul imprevizibilului (nimic din întreaga devenire a picturii universale nu permitea să se prevadă cristalizarea și afirmarea, în veacul nostru, a unei astfel de direcții cum este cea a picturii abstracte). Raportate la clasificarea propusă de Raymond Aron — care disociază între *predicții, previziuni și profeții* [13] — anticipările privind evoluția artei, mai cu seamă cele pe termen lung, se încadrează de obicei în ultima dintre cele trei categorii. Gîndul se duce imediat la Hegel care, după cum se știe, a proorocit moartea inevitabilă a artei. Dar alături de acest foarte ilustru exemplu, pot fi cu îndreptățire citate diferitele estetici accentuat normativiste, întrucît acestea pleacă (de obicei tacit) de la presupoziția că arta va evolua obligatoriu în așa fel încît viitorul să confirme valabilitatea universală și permanentă a regulilor pe care le statornicesc respectivele orientări teoretico-estetice.

Eșecul esteticilor normativiste, contrazise spectaculos de curentele artistice ulterioare lor, are o semnificație nemijlocit legată de problema pe care o discut aici. El învederează că dirijismul se opune — *mai cu seamă în artă* — nu numai absolutizării spontaneității, ci și unei dirijări cu adevărat conștiente; căci *o dirijare cu adevărat conștientă a vieții cultural-artistice trebuie să fie conștientă și de rolul pozitiv al spontaneității în acest domeniu.*

A sublinia specificitatea artei, în sensul celor arătate, nu înseamnă însă a accepta concepția — de sorginte și esență

[13] ARON, Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Ed. Gallimard, Paris, 1981, p. 477.

liberalistă — care reduce rolul statului doar la sprijinul material acordat artiștilor, difuzării valorilor estetice, mișcării de amatori etc. Fără a subaprecia importanța obligațiilor de mecena pe care și le-a asumat statul socialist, se poate afirma cu certitudine că politica sa în domeniul creației artistice și al circulației valorilor artistice nu poate sta doar sub semnul permisivității. Pe de o parte, această politică are și trebuie să aibă și o *latură prohibitivă* (de pildă, față de eventualele răbufniri de șovinism în artă sau față de acest „nesecat izvor" al kitsch-ului care este pseudo-artizanatul). Pe de altă parte, ea are și trebuie să aibă și o *funcție de orientare ideologică*, atît prin urmărirea unor priorități în difuzarea socială a valorilor artistice, cît și prin stimularea predilectă, în sfera creației artistice, a anumitor dimensiuni și laturi ale finalității sociale a artei.

Necesitatea optimizării raportului dintre dirijarea conștientă și autoreglarea spontană generează cu totul alte „semne de întrebare" și angajează cerințe mult diferite în cazul activității de educație estetică. Aici problema recunoașterii rolului factorului spontan este cu totul secundară, prioritate absolută avînd, cred, *imperativul elaborării unei strategii fundamentate pe o amplă și riguroasă cercetare științifică* (precum și, firește, asigurarea transpunerii în practica educativ-estetică a strategiei elaborate). Importanța cercetării științifice pentru acțiunea socială în general este unanim recunoscută, dar în problema care ne interesează aici, cea a fundamentării științifice a muncii de cultivare a gustului estetic, s-a făcut și se face prea puțin. Avem o relativ clară reprezentare a țelurilor generale urmărite (acestea derivînd din modelul de personalitate umană a cărui promovare o urmărim), dar în stabilirea concretă a căilor, metodelor, mijloacelor etc. deciziile sînt luate, în cea mai mare parte, doar pe baza cunoașterii empirice și a experienței practice nemijlocite. Or, în viața noastră culturală s-au acumulat, în ultima perioadă, o serie de fenomene și tendințe noi, cu largi implicații pe planul formării gustului estetic, fenomene și tendințe dintre care multe nu au atras încă atenția cercetătorilor (și nu au atras atenția mai ales în ceea ce privește fundamentarea unei strategii educaționale adecvate).

Iată cîteva exemple:

a) În ciuda proliferării masive a kitsch-ului, nu a fost încă elaborată — așa cum am arătat în capitolul consacrat acestei forme de poluare estetică — o strategie anti-kitsch fundamentată științific. Problema kitsch-ului a preocupat

pe mulți esteticieni din țara noastră, pe la începutul anilor '70, prevalînd însă tendința de abordare a temei dintr-o perspectivă general-teoretică (excepție face cartea lui Grigore Smeu pe care am amintit-o în finalul capitolului menționat anterior). Fiind implicat în această tendință, nu vreau să formulez o apreciere asupra valorii studiilor publicate. Cred, oricum, că ele au determinat o anume conștientizare a respectivei stări de fapt. Dar, din păcate, aceste contribuții teoretice nu au fost urmate de investigații, a căror inițiere și efectuare reveneau cu precădere altor specialiști (în primul rînd sociologilor). Problema continuă să fie de indubitabilă actualitate.

b) În urma reprofilării învățămîntului, a scăzut ponderea disciplinelor umaniste în școli generale și licee, fără ca această situație să declanșeze cercetări și analize sistematice privind modalitățile concrete în care sarcinile educației estetice trebuie să fie preluate de formele extra-didactice de activitate în rîndul elevilor. Nu se poate contesta faptul că această activitate a cunoscut o anumită amplificare și diversificare în ultima vreme (a se vedea — pentru a nu invoca decît cîteva exemple — manifestările special destinate elevilor din programele cinematografelor, filarmonicilor, universităților cultural-științifice etc.), dar aproape totul se realizează grație inițiativei diverșilor factori locali, fără o investigație științifică prealabilă, care să conducă la elaborarea unei tematici și concepții unitare, care să înlesnească o riguroasă și eficientă coordonare a acțiunilor.

c) Există în difuziunea socială actuală a valorilor estetice o tendință de creștere a ponderii artelor vizuale și în primul rînd a artelor spectacolului (mai cu seamă prin filme și prin diversele spectacole prezentate pe micul ecran). Constatarea s-a făcut mai de mult dar nici la noi și (din cîte știu) nici pe alte meridiane nu s-au tras cuvenitele concluzii privind reorientările necesare în domeniul educației estetice a noilor generații. Dau un singur exemplu de problemă care așteaptă soluționarea. Se știe că în gimnazii și licee greul muncii de formare a gustului estetic al elevilor revine cadrelor didactice care predau discipline umaniste. Or, în facultățile care pregătesc pe viitorii profesori de limba și literatura română, de limbi străine sau istorie și filosofie nu sînt predate cursuri (fie ele doar facultative) de istorie a cinematografului, de istorie a teatrului ca artă a spectacolului etc. Și să ne gîndim că studenții de astăzi vor fi în activitate, ca profesori, și în anul 2020, cînd vor exista mai multe televizoare, cinematogra-

fe, videocasetofoane etc. ca în prezent. După cum am mai spus, problema este generală, nu privește doar țara noastră. Dar oare trebuie neapărat să așteptăm ca alții să fie primii care încearcă să o soluționeze?

d) Nu a trecut prea multă vreme de cînd în puternicul „club" al mass-mediilor a fost acceptat un nou membru titular: videocasetele. Cugetarea teoretică a înregistrat faptul cu un calm, aș zice, surprinzător, dacă mă gîndesc la furtuna de incriminări pe care au stîrnit-o cinematograful („cultură a iloților", exclama patetic un scriitor francez în perioada interbelică) și mai tîrziu televiziunea (despre care s-a afirmat, în mișcarea noastră de idei, că ar fi factor „deculturalizant", că ar provoca „alienarea răgazului" etc.). Poate că zădărnicia protestelor anterioare a determinat această atitudine mai înțeleaptă, de prudentă expectativă față de noul mass-medium.

Dar această atitudine mai circumspectă dovedește, cred, că am devenit conștienți de caracterul contradictoriu al actualelor realizări științifico-tehnice. Desigur, Gramsci avea dreptate cînd condamna — încă în 1916! — ostilitatea unora față de cinematograf, ostilitate pe care o califica drept „estetism viermănos" [14]; usturătoarea formulă mi se pare a fi aplicabilă tuturor manifestărilor de aroganță elitistă față de diversele mijloace de promovare și forme de întruchipare ale culturii populare. Căci pe lîngă avantajul evident de a permite accesul larg al publicului la valorile artei, mass-mediile înlesnesc — în condițiile unei adecvate utilizări a acestora de către beneficiari — și o cultivare (= rafinare) a gustului estetic. De pildă, videocasetele oferă în perspectivă posibilitatea obiectivă de a apropia artele spectacolului (din punctul de vedere al „consumului") de regimul literaturii, pe care o putem avea la îndemînă în biblioteca personală. Pentru a estima consecințele pozitive (posibile) ale acestui fapt, să observăm că decalajul atît de accentuat între succes și valoare în cazul celei de-a VII-a arte se explică în mare măsură prin împrejurarea că gustul publicului se formează aproape în exclusivitate prin contactul cu producția cinematografică curentă. Care ar fi nivelul preferințelor și exigențelor publicului cititor, dacă în producția editorială curentă prezența clasicilor literaturii naționale și universale ar fi doar incidentală?

[14] GRAMSCI, Antonio, *Intelectuali, literatură și viață națională*, trad. rom., Editura Univers, București, 1983, p. 339.

Cu gîndul la exigențele specifice ale formării ideologico-estetice a noilor generații, neliniștește însă faptul că înregistrarea, circulația și „consumul" videocasetelor scapă aproape total dirijării conștiente, inclusiv celei ce se realizează de obicei în cadrul familial. Problema nu este (încă) la noi de o foarte stringentă actualitate. Dar luînd în considerare, pe de o parte, efectele — constatate în alte țări — ale unei atari situații, iar pe de altă parte, perspectiva certă a unei prezențe tot mai accentuate a acestui mass-medium în „consumul" cultural cotidian din țara noastră, putem anticipa viitorul impact sub-cultural al videocasetelor. Or, nu cunosc — și probabil că nu este vorba de o simplă deficiență în informare — vreo inițiativă majoră de a studia acest inevitabil fenomen al proliferării tot mai largi a videocasetelor, pentru ca — prin adaptări strategice oportune — să se realizeze concomitent o fructificare a posibilităților esteticamente benefice pe care ele le oferă și o diminuare, pe cît va fi cu putință, a efectelor lor negative.

e) În activitatea cultural-artistică sînt frecvent prezente unele genuri de spectacol, sau componente distincte în programele de spectacol, cu un statut estetic — în sens tipologic și/sau axiologic — incert sau încă insuficient clarificat. Mă gîndesc la numeroasele „serbări" organizate în prelungirea unor tradiții folclorice (cum sînt, de pildă, nedeile), dar și la dansurile tematice, la spectacolele de „sunet și lumină" ș.a. Studierea unor atari manifestări nu poate să nu aibă în primul rînd o finalitate practică, vizînd o ridicare a nivelului activității artistice de masă în țara noastră. Dar nu e mai puțin adevărat că în acest cîmp tematic atît de divers pot fi decelate și cîteva probleme de ordin teoretico-estetic general, cum ar fi cea a legitimității sau non-legitimității anumitor tipuri de manifestări și acțiuni de acest fel, cea a criteriilor de valoare în arta amatorilor ș.a.

Închei această enumerare privind unele fenomene și tendințe relativ recente în viața noastră cultural-artistică cu un exemplu invers, semnalînd o absență pe cît de regretabilă, pe atît de greu de înțeles. Mă refer la *benzile desenate*, o artă — ne spun specialiștii în domeniu [15] — care are o istorie de aproape nouă decenii, un limbaj propriu și virtuți specifice; o artă care în unele țări ocupă un loc important

[15] Vezi: FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Dessins et bulles. La bande dessinée comme moyen d'expression*, Bordas/Paris Bruxelles Montréal, capitolele: „Historique succinct de la bande dessinée" și „Production et diffusion de la bande dessinée".

în producția editorială și care își are un public ce se cifrează — în cazul celor mai izbutite realizări — la milioane și chiar zeci de milioane de cititori; în sfîrșit, o artă care a trezit interesul teoreticienilor, cercetărilor în domeniu amplificîndu-se atît de mult în ultimii 10—15 ani și devenind atît de specializate, încît se poate vorbi de constituirea unei noi discipline teoretice — *stripologia*. Nu este nevoie să mai dovedesc că benzile desenate nu ocupă locul pe care îl merită în preocupările creatorilor și editorilor de la noi, deși puținele inițiative în domeniu (în special benzile desenate inspirate din istoria națională) îndreptățeau cele mai cutezătoare speranțe.

Considerațiile expuse în ultimele pagini se doresc a fi nu numai un cumul de argumente în favoarea imperativului fundamentării științifice a muncii de educație estetică a publicului, ci și o pledoarie pentru ideea că elaborarea și aplicarea unei strategii eficiente în acest domeniu implică inevitabil și necesitatea imprimării anumitor orientări (deci dirijare conștientă) în activitatea instituțiilor legate nemijlocit, prin natura lor, de creația artistică (redacțiile, în sensul cel mai larg al termenului), precum și în activitatea de cercetare științifică. Totodată din cele spuse a rezultat, cred, și faptul că raportul dintre dirijare conștientă și autoreglare spontană în creația și în viața artistică angajează corelațiile esteticului cu alte valori, pentru a menține respectivul raport între limitele unei funcționalități pozitive. Dintre acestea cea mai importantă mi se pare a fi corelația cu valorile politice, deoarece politica în domeniul cultural-artistic este principala formă a dirijării conștiente. M-am referit critic la o anume viziune alterată a acestei corelații, la tendințele (care nu îmbracă la noi haina argumentării teoretice și nici măcar nu se manifestă explicit și public) de depolitizare a raportului dintre statul socialist și creația artistică.

Mai frecvente mi se par a fi, însă, deformările inverse, care favorizează dirijismul îngust și rigid. Sursele unor atari deformări — inclusiv cele de ordin teoretic, și acesta-i planul pe care duc discuția — sînt diverse. Am sugerat deja că deformarea de tip dirijist poate rezulta din pretenția unei depline conștientizări a acțiunii sociale (pretenție ce generează, de fapt, o falsă conștiință). În cele ce urmează mă refer la un alt exemplu, aparent foarte îndepărtat de problema examinată aici.

Într-o foarte interesantă lucrare, apărută pe la mijlocul deceniului trecut [16], profesorul timişorean Ignat Florian Bociort aduce mai multe argumente în favoarea ideii de progres în artă, unul dintre acestea, poate cel mai important, fiind existenţa unui criteriu de progres valabil pentru toate sistemele, inclusiv pentru sistemul artă. Acesta este *„criteriul funcţionalităţii superioare* a sistemului respectiv, ca *reacţie optimă la solicitările suprasistemelor sale"* [17]. Las de o parte faptul că argumentul este discutabil, întrucît nu avem cum evalua „indicele de funcţionalitate" a sistemului artă în raport cu suprasistemul respectiv; nimeni nu ne dovedeşte că arta din trecut a fost mai puţin funcţională comparativ cu cea de astăzi, iar afirmaţia lui I.F. Bociort că „miracolul antic se explică tocmai prin concepţia riguros funcţionalistă care a stat la baza culturii acestei epoci" [18] pare a contrazice însăşi ideea fundamentală a cărţii, existenţa progresului în artă. Ceea ce mă interesează aici este însă faptul că progresul artei, considerată ca sistem, este judecat *doar* după felul în care sistemul artă slujeşte suprasistemului în care el se încadrează [19].

Pe planul strict al teoriei generale a sistemelor se pot aduce, împotriva acestei opinii, cel puţin trei obiecţii:

a) Această opinie nu ia în considerare faptul că optimizarea, prin autoinstruire, a unui sistem are ca primă finalitate menţinerea, consolidarea şi reproducerea sa ca sistem.

Problema funcţionalităţii artei în raport cu „solicitările suprasistemelor sale", cum ar spune autorul (acest plural — „suprasisteme" — permite nuanţări, dar şi complică lucrurile) ar trebui deci „desfăcută" în două aspecte esenţiale: Pe de o parte, arta este funcţională faţă de suprasistemul reprezentat de societatea dată. Pe de altă parte, pentru a sluji progresul, arta trebuie să fie disfuncţională (= critică, destructurantă etc.) în raport cu societatea dată, contribuind la înlăturarea, la depăşirea ei. Se deschide astfel un nou evantai de interogaţii şi disocieri necesare, care vizează — în ultima instanţă — tensiunile interne ale artei (expresie a unui context istoric concret *vs* expresie a omului ca fiinţă

---

[16] BOCIORT, Ignat Florian, *Teoria progresului literar-artistic*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975.

[17] *Idem*, p. 248.

[18] *Idem*, p. 25.

[19] Într-un alt context (p. 23) autorul afirmă: „valoarea poate fi privită ca o măsură a adecvării unei structuri funcţionale la finalităţile, organizate ierarhic, ale sistemului aferent".

generică), iar abordarea strict sistemică trebuie integrată într-o abordare filosofică.

b) Prin opinia citată, I.F. Bociort introduce o ierarhie — în favoarea primilor termeni din succesiunea ce urmează — o ierarhie între, pe de o parte, factorii de integralitate ai unui sistem, iar pe de altă parte, specializarea și autonomia funcțională a constituenților sistemului în cauză, ierarhie care nu este o trăsătură generală a sistemelor, decît dacă, reducînd progresul la dezvoltare, considerăm că orice consolidare (= optimizare) a unui sistem este implicit și necesar un progres.

c) Cea de-a treia obiecție este de fapt o observație mai mult prilejuită decît provocată direct din punctul de vedere și de argumentele lui I.F. Bociort. Am în vedere faptul că modul în care tratează autorul în cauză problema progresului în artă are ca punct de sprijin — presupus tacit, nu invocat expres — o insuficientă disociere între *integralitate* și *centralizare*, în existența și funcționarea sistemelor. Or, o corectă înțelegere și apreciere a raportului optim între dirijarea conștientă și autoreglarea spontană în viața artistică cere ca această disociere să fie cît se poate de clară. Este vorba în esență de faptul că, dincolo de un anume nivel de complexitate al sistemelor luate în considerare (iar sistemele și subsistemele sociale se plasează în teritoriul acestui „dincolo"), *creșterea gradului de integralitate se însoțește cu fenomene de descentralizare*. Cum o analiză a problemei ca atare iese din cadrul tematic al acestei lucrări, să-mi fie trecut cu vederea faptul că invoc în sprijinul celor afirmate cîteva opinii ale unor autori de indiscutabilă competență. Invoc mai întîi o utilizare a perspectivei sistemice la examinarea unor fapte și concepții din sfera politicului. Analizînd critic poziția și ideologia terorismului italian, Umberto Eco observă că cei ce l-au răpit pe Aldo Moro (dacă nu mă înșel, la data cînd autorul a publicat articolul deznodămîntul nu se produsese sau nu era încă cunoscut) și pretind că procedînd astfel lovesc în „inima" (sau „capul") statului, apelează în zadar la argumente „teoretice" din teoria generală a sistemelor și din cibernetică. În realitate, afirmă gînditorul italian, „marile sisteme" nu au „cap" (sau „inimă") așa încît eliminarea respectivului „centru" să destabilizeze sistemul. Căci de fapt nu există doar *un* centru; de aceea orice țintă a loviturii este relativ „periferică", de unde și marea capacitate de

reechilibrare a respectivelor sisteme [20]. Aceeași simultaneitate a unor procese opuse întîlnim și în cultură unde creșterea gradului de integralitate a sistemului, datorată (între altele) și dezvoltării exponențiale a mass-mediilor, se însoțește (în virtutea aceleiași cauze) cu o reconfigurare descentralizantă a receptării sociale a valorilor; difuziunea socială a operelor de artă în cercuri concentrice tot mai largi, în virtutea căreia publicul se organiza piramidal, este tot mai mult înlocuită printr-o structurare axată pe ramuri artistice și pe mijloace de comunicare, procesul semănînd mai curînd cu constituirea unor „bucle" care se alătură una alteia, fără o ierarhizare (vezi teoria „circuitelor culturale", a lui Abraham Moles, la care am mai făcut trimitere în cuprinsul cărții). Și un ultim exemplu-argument, din cunoaștere, unde sentimentul relativității adevărurilor sporește pe măsură ce cugetarea teoretică s-a ridicat (în știință) la modele explicative tot mai generale. Căci tocmai nivelul marilor generalizări și abstractizări pune mai clar în evidență caracterul construit al cunoștințelor, determinîndu-l pe cercetător să conștientizeze faptul că operează în lumi posibile. „Multă vreme — observă critic I. Prigogine, cu privire la știința din trecut (inclusiv din cel nu prea îndepărtat) — pretenția sa de universalitate s-a contopit cu aceea a validității exclusive" [21].

Dar să revin la interesanta carte a lui I.F. Bociort. Criteriul general al progresului postulat de autor — criteriu pe care l-am menționat cîteva pagini mai înainte — sugerează, în ultimă instanță, și o anume ierarhie în aria tipurilor de valori, în sensul unei superiorități a valorilor mai strîns legate de integralitatea sistemelor (cum sînt, cel puțin în foarte mare măsură, valorile politice). Or, se știe, tipurile diferite de valori nu sînt, în principiu, ierarhizate. *Primatul* valorilor economice nu înseamnă o superioritate a acestora comparativ cu, de pildă, valorile morale. La fel se pune problema și în cazul valorilor politice, care au un statut oarecum aparte — se afirmă că politicul este o valoare focalizatoare — nu în sens strict axiologic, ci în sensul că ele reprezintă puncte de reper oarecum privilegiate în gîndirea și acțiunea umană. În sensul acesta multe alte valori au și o „viză" (= implicații, repercusiuni, consecințe etc.) politică. Dar ele o realizează — considerînd politicul în accepțiunea înalt semnificativă a termenului (politică *vs* politicianism) —

[20] ECO, Umberto, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, p. 109—113.
[21] PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *op. cit.*, 19.

numai dacă şi numai în măsura în care îşi realizează vocaţia proprie, numai prin respectarea şi realizarea propriei lor specificităţi (o poezie nu poate contribui la educaţia politică dacă nu este capabilă să genereze emoţia estetică). De aceea dirijarea conştientă trebuie înţeleasă şi ca *autodirijare conştientă*, inclusiv în cazul artei.

În sfîrşit, teoriei lui Bociort i se mai poate obiecta că ea sugerează că arta trebuie să slujească optimizării sistemului social *dat*, ceea ce este evident eronat dacă avem în vedere că prin *optimizare* se înţelege — cum am mai spus — şi *consolidare, reproducere a structurii* etc. Or, cum am mai arătat, arta are şi o funcţie critică (= destructurantă) în raport cu suprasistemul existent. Autoreglarea spontană în artă îşi găseşte temeiuri solide şi argumente convingătoare în faptul că rolul etic al artei trebuie privit şi din perspectiva moralei *constituante*, nu numai a celei *constituite* (în accepţiunea pe care o dă R. Garaudy termenilor), în faptul că arta contribuie şi „pe cont propriu" la progresul cunoaşterii etc.

Am declarat de la început că intenţia mea este să pledez pentru o reexaminare a raportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană în artă, să invit la meditaţie, nu să dau un răspuns. De altfel un răspuns — *unul*, general valabil şi definitiv — nu poate fi dat atît pentru că problema este — s-a văzut, sper — foarte complexă, cît şi pentru că raportul în cauză este diferenţiat şi dinamic.

Studierea raportului dintre dirijarea conştientă şi autoreglarea spontană în viaţa cultural-artistică şi în formarea gustului estetic este o problemă de conştientizare mai aprofundată a specificului esteticului şi a condiţiei artei în lumea contemporană.

BCU IAŞI / CENTRU

CUPRINS

I. ARGUMENT 5

II. CONCEPTUL DE ARTĂ – CONCEPT DESCHIS 17
1. Pornind de la o „definiție a definiției" 18
2. Între replieri prudente și eșecul fertil al unei tentative îndrăznețe. 27
3. Gradualitatea, ca însușire a realității în principiu metodologic 42
4. Estetic și artistic; temeiuri și forme ale gradualității 54

III. ARTĂ ȘI SEMIOSIS 86

1. O perspectivă posibilă: ideea de convenție 77
2. Arta ca formă de limbaj 96
3. Funcția formativ-estetică a limbajului artistic. 129
4. Comunicarea artistică și statutul privilegiat al destinatarului. 147
5. Arta și triada magie-religie-mit. 171

IV. CONVENȚIE ȘI VALOARE ARTISTICĂ 191

1. Regîndind ideea de *comandă socială* 192
2. Fenomenul kitsch ca alterare a convențiilor estetice 216
3. Restructurare, valoare și specific național în arta organizării spațiului 241
4. Vocația semiurgică a artei. 261
5. Arta și democrația; dirijare conștientă și autoreglare spontană 274

BCU IAȘI – FILIALA UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor: *Victor Ernest Maştek*
Tehnoredactor: *Angela Ilovan*

Coli tipar: 18,50
Bun de tipar: 27.II.1989

Tiparul executat sub comanda
nr. 1391 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

00652 DEP. LEGAL 1989

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN 973-29-0044-X

De acelaşi autor:

Le concept de „forme expressive" dans l'esthétique de Susanne Langer (în *„Analele Universităţii din Bucureşti"*, 1970); **Receptarea artei şi funcţia formativ-estetică a limbajului artistic** (în vol. colectiv *„Educaţie şi limbaj"*, 1972); **Ontologia semiotică a informaţiei estetice** (în vol. colectiv *„Estetică, informaţie, programare, 1972*); **Investigaţia semiotică şi reflecţia meditativă asupra artei** (în vol. colectiv *„Estetica filozofică şi ştiinţele artei"*, 1972); **Mass-media şi cultura** (în vol. colectiv *„Acţiunea culturală şi tineretul"*, 1975); traducere (în colab.), note şi postfaţa **Umberto Eco şi conştiinţa de sine a semioticii**, la ediţia în limba română (1982) a *„Tratatului de semiotică generală"*, de Umberto Eco; **Privire istorică asupra evoluţiei problematicii esteticii şi Estetica mijloacelor de comunicare de masă** (în tratatul colectiv *„Estetica"*, 1983); **Arta şi progresul moral** (în vol. colectiv *„Creaţie valorică şi acţiune socială"*, 1984).

Lei 22,50

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY